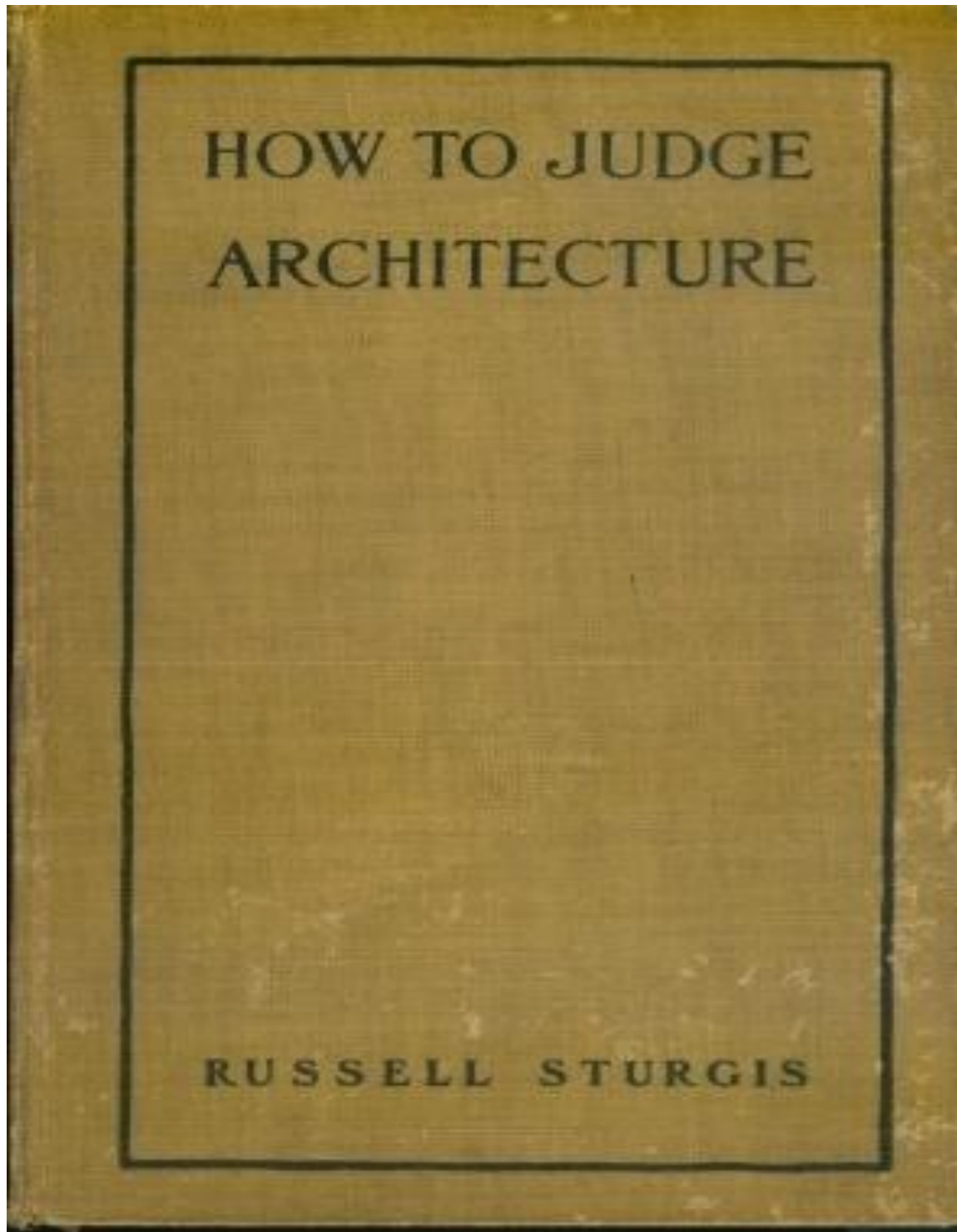


Как оценивать архитектуру. Популярное руководство по
оценке зданий

Рассел Стерджис



Содержание

[Как оценивать архитектуру](#)

[Содержание](#)

[Иллюстрации](#)

[Как оценивать архитектуру](#)

[ГЛАВА I РАННИЙ ГРЕЧЕСКИЙ ДИЗАЙН](#)

[ГЛАВА II ПОЗДНЕЕ ГРЕЧЕСКОЕ И РИМСКОЕ ДИЗАЙН](#)

[ГЛАВА III РАННЕСРЕДНЕВЕКОВОЙ ДИЗАЙН](#)

[ГЛАВА IV ДИЗАЙН СРЕДНЕВЕКОВЬЯ](#)

[ГЛАВА V ДИЗАЙН ПОЗДНЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ](#)

[ГЛАВА VI ВОЗРОЖДЕНИЕ КЛАССИЧЕСКОГО ДИЗАЙНА](#)

[ГЛАВА VII ПОЗДНЕЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ КЛАССИЧЕСКОГО ДИЗАЙНА](#)

[ГЛАВА VIII ДИЗАЙН XVIII ВЕКА](#)

[ГЛАВА IX ДЕВЯТНАДЦАТЫЙ ВЕК: ИМИТАТИВНЫЙ ДИЗАЙН](#)

[ГЛАВА X ДЕВЯТНАДЦАТЫЙ ВЕК: ОРИГИНАЛЬНЫЙ ДИЗАЙН](#)

[Указатель.](#)

[ПОЛНАЯ ЛИЦЕНЗИЯ ПРОЕКТА ГУТЕНБЕРГ](#)

Электронная книга проекта «Гутенберг» « » Как оценивать архитектуру: популярное руководство по оценке зданий

Эта электронная книга предназначена для бесплатного использования в любой точке США и большинства других стран мира практически без каких-либо ограничений. Вы можете копировать, передавать или повторно использовать ее в соответствии с условиями лицензии проекта «Гутенберг», включенной в эту электронную книгу или доступной онлайн по [адресу www.gutenberg.org](http://www.gutenberg.org). Если вы не проживаете в США, перед использованием этой электронной книги вам необходимо ознакомиться с законодательством страны, в которой вы проживаете.

Название: Как оценивать архитектуру: популярное руководство по оценке зданий

Автор: Рассел Стерджис

Дата выпуска: 10 января 2015 г. [электронная книга № 47937]

Последнее обновление: 24 октября 2024 г.

Язык: английский

Благодарности: Произведено Сюзанной Шелл, Чаком Грейфом и командой онлайн-корректоров <http://www.pgdp.net> (Этот файл был создан на основе изображений, любезно предоставленных The Internet Archive/American Libraries.)

*** НАЧАЛО ЭЛЕКТРОННОЙ КНИГИ ПРОЕКТА ГУТЕНБЕРГ «КАК ОЦЕНИВАТЬ
АРХИТЕКТУРУ: ПОПУЛЯРНОЕ РУКОВОДСТВО ПО ОЦЕНКЕ ЗДАНИЙ» ***

Некоторые типографские ошибки были исправлены; [список приводится после текста.](#)

[Список иллюстраций](#)

[Содержание.](#)

[Указатель:](#) [A](#), [B](#), [C](#), [D](#), [E](#), [F](#), [G](#), [H](#), [I](#), [L](#), [M](#), [N](#), [O](#), [P](#), [R](#), [S](#), [T](#), [V](#), [W](#).

(примечание переписчика электронного текста)

КАК ОЦЕНИВАТЬ АРХИТЕКТУРУ



ЦЕРКОВЬ СВ. ПЕТРА, РИМ, С ХОЛМОВ К СЕВЕРО-ЗАПАДУ ОТ ЦЕРКВИ.

Как оценивать архитектуру

ПОПУЛЯРНОЕ РУКОВОДСТВО ПО ОЦЕНКЕ ЗДАНИЙ

Автор: РАССЕЛ СТЕРДЖИС, А.М., доктор философии

Член Американского института архитекторов, член Архитектурной лиги Нью-Йорка, Национального общества скульпторов, Национального общества художников-монументалистов и т. д. Автор «Словаря архитектуры и строительства», «Европейской архитектуры» и т. д.

НЬЮ-ЙОРК: THE BAKER & TAYLOR CO.
33-37 EAST SEVENTEENTH ST., UNION SQ., NORTH

Copyright, 1903, By THE BAKER & TAYLOR CO.

Опубликовано в сентябре 1903 года

Содержание

ГЛАВА	СТРАНИЦА
I. РАННИЙ ГРЕЧЕСКИЙ ДИЗАЙН	11
II. ПОЗДНИЙ ГРЕЧЕСКИЙ И РИМСКИЙ ДИЗАЙН	35
III. РАННЕСРЕДНЕВЕКОВЫЙ ДИЗАЙН	66
IV. ЦЕНТРАЛЬНО-СРЕДНЕВЕКОВЫЙ ДИЗАЙН	93
V. ПОЗДНЕСРЕДНЕВЕКОВЫЙ ДИЗАЙН	114
VI. ВОЗРОЖДЕННЫЙ КЛАССИЧЕСКИЙ ДИЗАЙН	131
VII. ПОЗДНЕЕ ВОЗРОЖДЕННЫЙ КЛАССИЧЕСКИЙ ДИЗАЙН	143
VIII. ДИЗАЙН XVIII ВЕКА	159
IX. ДЕВЯТНАДЦАТЫЙ ВЕК: ИМИТАЦИОННЫЙ ДИЗАЙН	176
X. XIX ВЕК: ОРИГИНАЛЬНЫЙ ДИЗАЙН	192

Иллюстрации

ЭРКОВЬ СВЯТОГО ПЕТРА, Рим	Фронτισпис
ИЛЛЮСТРАЦИЯ	СТРАНИЦА
I. Ионический дорический храм, Пестум, Южная Италия	Напротив 14
II. Парфенон, Афины	« 15
III. Парфенон, Афины	« 15
IV. Парфенон (Theseion), Афины	« 24
V. Изгибание стилобата Парфенона	« 24
VI. Восстановленная модель Парфенона	« 25
VII. Эрехтейон (Эрехтейон) Афины	« 36
VIII. Эрехтейон, Афины	« 36
IX. Эрехтейон, портик кариатид	« 37
X. Эрехтейон	« 38
XI. Фронтоны антаблемента, Акрополь, Афины	« 38
XII. Ионический капитель, Акрополь, Афины	« 38
XIII. Храм Афины Полиас, Приена	« 39
XIV. Восстановленная модель Пантеона	« 48

интеон, Рим	« 48
X .ины храма Кастора и Поллукса, Рим	« 49
ины храма Марса Ультора, Рим	« 49
XI .зилика Максенция и Константина, Рим	« 54
XII .скульптурные детали храма Веспасиана, Рим	« 55
ока Траяна, Беневенто, Южная Италия	« 55
XIII .кераш, Сирия (руины Герасы)	« 60
евние городские ворота Герасы	« 60
XIV .дсть ограждающей стены форума Нервы, Рим	« 61
XV .зилика Санта-Мария-Маджоре, Рим	« 72
XVI .и́терьер церкви Сан-Миниато, недалеко от Флоренции, Тоскана	« 73
XVII .рковь Сант-Амброджо, Милан	« 76
XVIII .и́терьер собора в Турне, Бельгия	« 77
рковь Св. Мартина (дер Гросс С. Мартин) в Кельне, Рейнская Пруссия	« 77
XIX .рковь Святых Апостолов, Кёльн, Рейнская Пруссия	« 80
XX .бор Святого Мартина, Майнц (Майнц), Гессен, Германия	« 81
XXI .шняя церкви Св. Радегунды, Пуатье (Вьенна), Франция	« 84
XXII .рковь Нотр-Дам-ла-Гранд, Пуатье	« 85
XXIII .и́терьер церкви Святой Софии, Константинополь	« 88
XXIV .ешний вид церкви Святой Софии, Константинополь	« 89
рковь Святого Феодора, Афины	« 89
XXV .онастырь Гелати близ Кутаиси на Кавказе	« 90
XXVI .совня в Нанси, Франция	« 91
XXVII .и́терьер собора в Амьене	« 98
XXVIII .бор в Реймсе (Марна), Франция, хор	« 99
бор в Реймсе (Марна), Франция, хор, другой вид	« 99
XXIX .бор в Амьене (Сомма), Франция. Внешний вид	« 102
XXX .бор в Шартре (Эр-э-Луар)	« 103
XX XI .бор в Солсбери, Уилтшир, Англия	« 108
XXXII .локольня собора, Флоренция, Тоскана	« 109
XXXIII .бор в Глостере, Глостершир, Англия	« 120
XXXIV .бор в Питерборо, Нортгемптоншир, Англия	« 121
XXXV .стминстерское аббатство, Лондон	« 122
XXXVI .совня Генриха VII (рисунок Уиллиса)	« 123
XXXVII .рковь Бру в Бург-ан-Брессе (Эн), Франция	« 124
XXXVIII .рковь Святого Вульфрана, Аббевиль (Сомма), Франция	« 125
XXXIX .туша Оденаarde, Бельгия	« 126

XL ешний портик, Альби (Тарн), Франция	« 127
XLI жный притвор, Альби (Тарн), Франция	« 128
XLII дгия деи Ланци во Флоренции	« 129
XLIII совня Пацци, церковь Санта-Кроче, Флоренция, Тоскана	« 134
XLIV лаццо Ручеллай, Флоренция	« 135
XLV лаццо Строцци, Флоренция, Тоскана	« 138
лаццо Риккарди, Флоренция	« 138
XLVI нутренний двор Палаццо делла Канцеллария, Рим	« 139
XLVII гуатр, Санта-Мария-делла-Паче, Рим	« 140
XLVIII нутренний двор Палаццо ди Венеция, Рим	« 141
XLIX зор Палаццо Боргезе, Рим	« 142
L мок в Блуа (Луар и Шер), Франция	« 148
LI ролевский замок в Блуа (Луар и Шер), Франция	« 148
LII мок Экуэн (Сен-э-Уаз), Франция	« 149
ллейтон-Холл, Ноттингемшир, Англия	« 149
LIII л Мидл-Темпл, Лондон	« 152
LIV рковь монахов-театинов в Мюнхене, Бавария	« 153
рцогский дворец, Генуя, Италия	« 153
LV лаццо Кариньяно, Турин, Пьемонт, Италия	« 172
юрец Мадама, Турин, Италия	« 172
LVI ставочное здание (Kunstaustellungs-Gebäude), Мюнхен, Бавария	« 173
ание ворот (Propylaea), Мюнхен	« 173
LVII терьер церкви Святого Георгия, Донкастер, Йоркшир, Англия	« 190
ешний вид церкви Святого Георгия, Донкастер	« 190
LVIII рковь Троицы, Бостон, Массачусетс	« 191
LIX бор в Труро, Корнуолл, Англия	« 196
LX илой дом «Сент-Олбанс Мэншнс», Лондон	« 197
LXI ститут Уэст Хэм, Сассекс, Англия	« 204
LXII м и пивная (zum Spaten) Берлин, Пруссия	« 205
LXIII лубный дом, Cercle de la Librairie, Париж	« 208
LXIV ание N. Y. Life Insurance Co., Сент-Пол, Миннесота.	« 209

Как судить об архитектуре

ГЛАВА I

РАННИЙ ГРЕЧЕСКИЙ ДИЗАЙН

Пытаясь научить ум оценивать произведения архитектуры, нельзя быть слишком терпеливым. Очень легко помешать росту своих знаний, будучи слишком готовым к принятию решений. Студент искусства, находящийся под сильным влиянием одного учителя, одного писателя или одной группы сокурсников, сдерживается этим влиянием в той мере, в какой оно является исключительным. А большинство учителей, большинство писателей, большинство групп или классов студентов являются исключительными, восхищаясь одним набором принципов или практикой одной эпохи, частично исключая другие.

Читатель должен быть уверен, что в вопросах оценки архитектуры нет никаких авторитетов и что единственные мнения, впечатления или сравнительные оценки, которые имеют для него какую-либо ценность, — это те, которые он постепенно сформирует для себя сам. Он будет формировать их медленно, если будет мудр: более того, если у него вообще есть дар художественной оценки, он скоро научится формировать их медленно. Более того, он будет относиться к ним легко, даже когда они сформированы, помня, что в вопросе, по которому мнения так сильно расходятся в любой момент времени и расходились еще больше, если сравнивать одну эпоху с другой, не может быть такого понятия, как окончательное суждение.

Цель этой книги — помочь читателю постепенно приобрести такое независимое знание о существенных характеристиках хороших зданий, а также такое понимание возможных различий во мнениях по поводу несущественных вещей, чтобы он всегда мог наслаждаться видом, воспоминаниями или изучением величественного сооружения, не испытывая излишней тревоги по поводу того, прав он или нет. Правота относительна: обладать натренированным наблюдательным умом, знанием принципов и здравым суждением о правильности конструкции и дизайна — значит быть способным формировать собственное мнение и понимать, что с каждым месяцем вы все ближе подходите к действительно полному знанию предмета, ясно видя, что является хорошим и причины его хорошего качества, а также то, что не так хорошо, но неизбежно присутствует как часть самого хорошего.

Поэтому будет правильно взять для нашего первого исследования некоторые здания того класса, по поводу которых среди современных ценителей искусства существует наименьшее разногласие, а именно ранние греческие храмы. Не существует серьезных споров о статусе греческой архитектуры до 300 года до нашей эры как о самом совершенном произведении декоративного искусства^[1]. Она чрезвычайно проста, что делает ее более подходящей для наших целей, но эта простота не должна восприниматься как скучность, отсутствие событийности и очарования: она просто дала греческим художникам такую легкость в управлении различными деталями и их организации в единое целое, что их произведения вызвали восхищение всех последующих поколений.

Однако следует отметить, что сейчас на поверхности земли ничего из этой совершенной красоты не осталось. На [гравюре I](#) изображен знаменитый храм в Паэстуме на западном побережье Кампании, к юго-востоку от Неаполя: храм, названный в честь Посейдона, богу которого (называемому римлянами Нептуном) был посвящен древний город, стоявший на этом месте. Это наиболее хорошо сохранившийся из дорических храмов^[2], за единственным исключением небольшого здания в Афинах, называемого Тесеон или Тесеум (см. [иллюстрацию III](#)), и он больше и интереснее того. На [иллюстрации II](#) показан Парфенон в Афинах с северо-запада и северо-востока. По общему мнению современных исследователей, это здание было самым совершенным по дизайну и наиболее тщательно проработанным в деталях из всех дорических храмов раннего периода. Парфенон, каким мы видим его сейчас в его упадке, возвышающийся над городом Афинами с вершины скалы или рассматриваемый с близкого расстояния, освещенный греческим

солнцем или луной для тех, кто склонен к романтике, несомненно, является самым живописным и очаровательным руинами; он впечатляет своей массой, по-прежнему интересен в деталях и, конечно же, наделен неизмеримо великой исторической и поэтической традицией. Об этом факте нельзя забывать ни на минуту: но, с другой стороны, нельзя забывать, что это восхищение, этот энтузиазм не относится к произведению искусства. Греческий художник не думал и не трудился, чтобы создать такие руины, какие мы видим сейчас. Восхищайтесь руинами в свое удовольствие, но будьте осторожны, чтобы не допустить, чтобы эта романтическая ассоциация слишком сильно повлияла на вашу любовь к художественному целому, к утраченному Парфенону, который мы должны создать из воздуха, так сказать. И остерегайтесь восхищения руинами, как вы остерегаетесь «оттенка», приданного картине временем: это не то, что художник ставил перед собой или даже думал, и вы всегда должны спрашивать о цели художника. Это первое. Пока вы не будете уверены, что полностью понимаете эту цель, не стоит критиковать произведение искусства или даже хвалить его слишком безоговорочно.

ИЛЛЮСТРАЦИЯ I.



ШЕСТИСТОЛБОВЫЙ ДОРИЧЕСКИЙ ХРАМ, ПАЭСТУМ, ЮЖНАЯ ИТАЛИЯ, НАЗЫВАЕМЫЙ «ХРАМОМ НЕПТУНА».

ИЛЛЮСТРАЦИЯ II.



ПАРФЕНОН, АФИНЫ, С СЕВЕРО-ЗАПАДА.



ПАРФЕНОН, АФИНЫ, С СЕВЕРО-ВОСТОКА.

С другой стороны, чрезвычайно важно учитывать вероятное древнее окружение рассматриваемого здания. Верхний рисунок на [таблице III](#) может показать не только само интересное здание с хорошей точки зрения и с ярко выраженными особенностями (как указано ниже), но и то, как, за исключением его окраски, храм должен был выглядеть для афинян во времена Конона. Современные дома очень похожи на то, какими должны были быть древние дома, поскольку, хотя древние дома имели еще меньше дверей и окон, выходящих на улицу, и больше — на двор или внутренний дворик, тем не менее мы можем представить себе такой двор древности, и красные черепичные крыши, самодельные дымоходы, скромный и неухоженный вид всего этого, по-видимому, очень хорошо отражают скромные кварталы Афин в древности. Этот храм также находится в руинах, но тот факт, что, как видно на [гравюре III](#), все еще видны скульптуры метоп,^[3] и тот факт, что крыша птеромы^[4] все еще на месте, так что солнечный свет не проникает за колонны, где он и не должен был проникать, — все это позволяет нам представить себе, как выглядело здание в те великие дни. Ни одна другая фотография не может дать лучшего представления о том, как колонны расположены ближе к углу, и о причинах этой особенности (), поскольку между колоннами справа виден небосвод, а темная стена наоса (^[5]) находится в том же относительном положении слева, и основная причина меньшего расстояния между колоннами в углах достаточно очевидна, как показано ниже в связи с моделью [на таблице IV](#).

Вернитесь к [таблице I](#) и [таблице III](#), верхний рисунок, и обратите внимание, что эти здания имеют шесть колонн на фасаде вместо восьми и, следовательно, в соответствии с общими пропорциями греческих храмов, должны иметь большую высоту по отношению к ширине, чем Парфенон, [таблица II](#). Обратите внимание, что колонны в восьмиколонном храме^[6] Парфеноне гораздо выше и стройнее, чем в итальянском шестиколонном здании^[7], а относительная высота антаблемента^[8] больше, или как один к двум с половиной в Пестуме, один к трем в Афинах. Дорический ордер^[9] способен к примерно такому же разнообразию относительных высот и других размеров, как показано здесь.

Сравнительно короткие и толстые колонны итальянского храма характерны для более раннего и менее развитого стиля, чем тот, который обозначают более высокие и более стройные колонны Парфенона. Точно так же сравнительно большая толщина надстройки в храме в Пестуме, дающая очень широкий архитрав,^[10] и еще более широкий фриз^[11] также указывает на более раннюю дату. Сейчас все согласны с тем, что более возвышенные и стройные пропорции ордера Парфенона, должно быть, придавали первоначальному зданию очарование, превосходящее то, которое давали коренастые пропорции храма в Пестуме: но также неоспоримо, что многие любители архитектуры, как этой, так и других эпох и стилей, особенно любят ранние работы, которые обычно называют архаическими. Это точно так же, как большой энтузиазм, который вызывают у многих студентов, изучающих итальянское искусство, самые ранние картины, картины

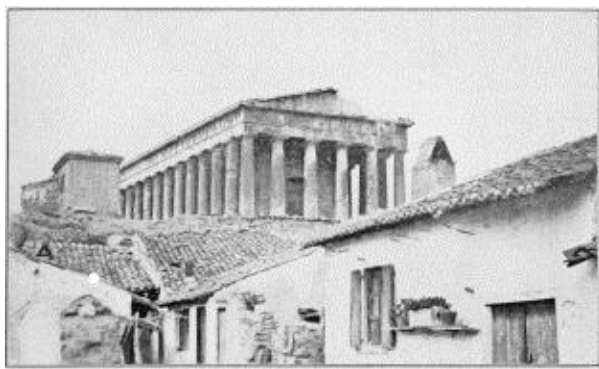
примитивистов: в каждом случае очень целеустремленная и усердная работа ранних мастеров обладает своим особым шармом.

Хотя Парфенон, как упоминалось выше, является лишь руинами и ничем более, в разбитых камнях все еще можно найти ту часть теоретической красоты, ту воображаемую славу разрушенного произведения искусства, которую мы постепенно воссоздаем в своих мыслях. Именно в существующих руинах были обнаружены те любопытные изгибы, где, как предполагалось, должны были быть прямые линии. Если вы встанете на одном конце стилобата^[12] и посмотрите вдоль него в сторону другого конца, вы увидите, что он изгибается вверх в середине с явным выпуклым изгибом. (См. [иллюстрацию III.](#)) Если вы подниметесь на леса и посмотрите вдоль нижней стороны архитрава, вы обнаружите, что он также поднимается по кривой, не совсем параллельной или концентрической по отношению к стилобату, но почти такой же. Кроме того, если вы обойдете храм и внимательно его осмотрите, то заметите, что две крайние колонны фасада расположены гораздо ближе друг к другу, чем остальные, как показано выше на илл. III: или, другими словами, три колонны, образующие угол, сгруппированы гораздо ближе друг к другу, чем остальные. Кроме того, тщательные измерения показали, что эти колонны слегка наклонены внутрь. Конечно, всегда было известно, что очень заметная уменьшение толщины колонны от основания к вершине не соответствует прямым линиям (то есть колонны не имеют конической формы), а соответствует очень медленной и едва заметной кривой, которую мы называем энтазисом. Большие фолианты тщательно нарисованных пластин были посвящены точной кривизне энтазиса и недавно обнаруженным неровностям: была проведена серия тщательных измерений, благодаря которым теперь легко определить всю неровность в любом случае. Это один из многих элементов, из которых мы должны составить наше общее представление о здании, наше представление о существовании и характере этих наклонов, кривых, подъемов, спусков, уклонов: все они, очевидно, спланированы самым тщательным и продуманным образом и являются результатом многих предыдущих экспериментов. Их цель, конечно, состоит в том, чтобы добавить зданию очарования, в одном случае придать ему эффект очень широкого основания и, следовательно, очень надежного и прочного, в другом случае — предотвратить любое возможное появление провисания или впадин в середине длинных горизонтальных линий, в третьем случае — заменить резкость прямой линии тонкой грацией легкой и почти незаметной кривой. В этих руинах можно проследить еще одну вещь: неустанную заботу, с которой выполнялась работа, способ, которым отдельные барабаны или массивные блоки, из которых состоят стволы колонн, были соединены друг с другом, пока они не стали прилегать друг к другу с минимальным видимым или ощутимым зазором. Канализация или рифление валов, очевидно, было сделано после того, как барабаны были установлены на место, и весьма вероятно, что колокола^[13] капителей также были закончены или получили свою окончательную очень деликатную кривизну после того, как блоки, из которых они были вырезаны, были установлены, и действительно после того, как верхний блок, абак, был опущен на каждый из них.

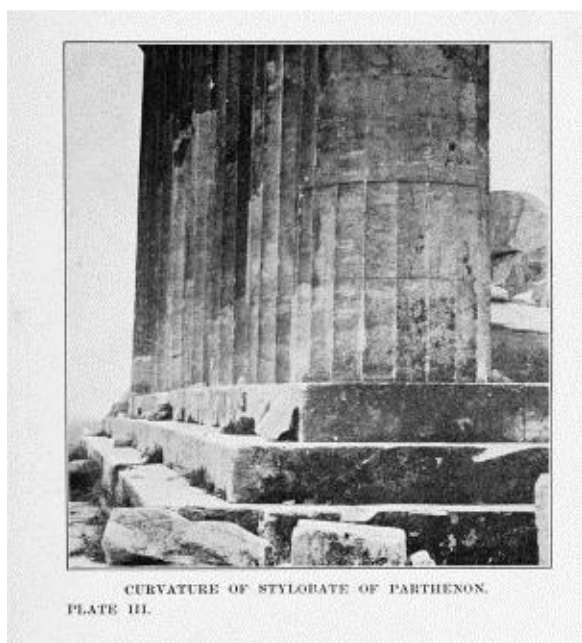
Еще одна особенность этого замечательного проекта прослеживается в руинах и была гораздо более заметна в более ранний, хотя и хорошо задокументированный и известный период: речь идет о первоначальном расписном украшении здания в ярких основных цветах. В храмах, построенных из мягкого и грубого камня, как на [гравюре I](#), как известно, по всей поверхности был нанесен тонкий слой тонкой штукатурки, и окончательная тонкость изгибов и острота краев, должно быть, были выработаны в этой штукатурке даже более точно, чем в камне под ней. Но в Парфеноне, построенном полностью из мелкозернистого и твердого мрамора, такое покрытие не было необходимо, и краска наносилась непосредственно на кристаллическую поверхность. Эта краска покрывала очень большие части внешней поверхности, и вряд ли хоть один квадратный метр мрамора остался в своей первоначальной белизне. Там, где не было нанесено сплошное покрытие красной или синей краски, мрамор, по-видимому, был окрашен в тускло-желтый цвет, как при нанесении воска на поверхность, который, если его расплавить горячим железом, действовал бы как консервант для мрамора. Похоже, что все современные представления о

белизне, чистоте и абстрактной красоте греческих храмов ошибочны. Артемида у Браунинга говорит, что, за исключением Геры, она равна любой из богинь —

ПЛАСТИНА III.

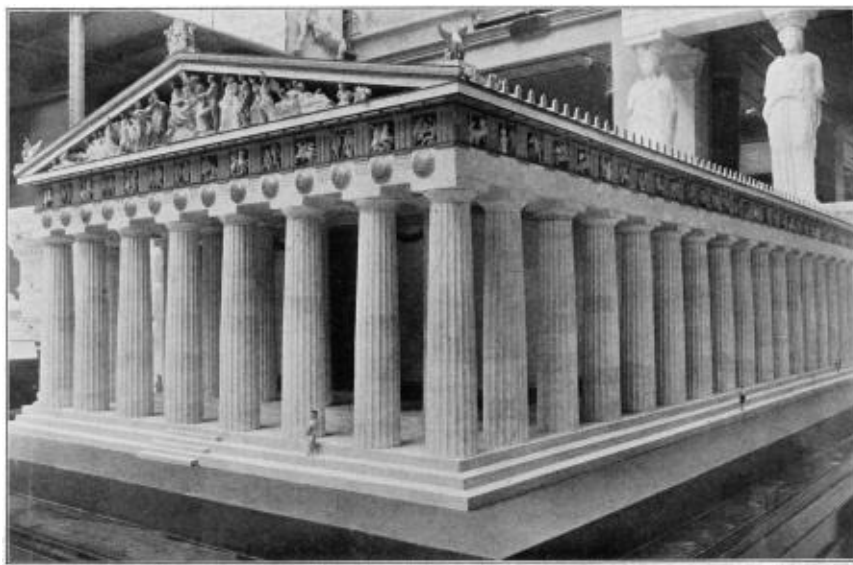


ТЕСЕЙОН (ТЕСЕЙОН) АФИНЫ.



ИЗОГНУТОСТЬ СТИЛОБАТА ПАРФЕНОНА.

ПЛАСТИНА IV.



ВОССТАНОВЛЕННАЯ МОДЕЛЬ ПАРФЕНОНА, МЕТРОПОЛИТЕН-МУЗЕЙ, НЬЮ-ЙОРК.

«... превосходит все храмы, которые белеют в этом мире».

Артемида любого греческого поэта использовала бы другую фразу: для нее храмы, воздвигнутые богам Олимпа, не казались бы белыми объектами — для нее они были бы надлежащим воплощением всего великолепного и роскошного в искусстве людей того времени: скульптурного мрамора и кованого металла, но также цвета и золота, свободно и даже щедро нанесенного. На [пластинке IV](#) представлена фотография восстановленной модели Парфенона, принадлежащей Музею искусств Метрополитен в Нью-Йорке, реставрация которой, как и вся работа в целом, принадлежит Чарльзу Чипие, известному и очень компетентному археологу в области классической архитектуры. Но эта реставрация чрезвычайно сдержанна и спокойна; она почти ничего не предполагает; она сдержанна гораздо больше, чем можно было бы ожидать от современного энтузиаста греческого искусства. Если же вместо этого мы изучим тщательные и добросовестные рисунки, опубликованные французским студентом, который специально изучал здания в Эпидавре (Альфонс де Фрасс) или в Олимпии (Виктор Лалу), то мы обнаружим, что украшения с помощью росписи и нанесения золотых щитов или других элементов из позолоченного металла предполагались гораздо более сложными и богатыми. Так, восстановленный фасад храма Асклепия в Эпидавре и фасад храма Зевса в Олимпии показаны как расписанные самым сложным образом, с фигурами в условной форме и распределением по всем большим плоским поверхностям, а также узорами из листьев и завитков на маленьких поверхностях. Известно, что во многих из этих случаев существовали очень богатые мозаичные полы, а также известно, что потолки, такие как те, что над открытыми галереями (птерома) за большими колоннадами, были очень богато украшены, иногда расписной и позолоченной терракотой.

Еще следует упомянуть скульптурный орнамент, расписанный яркими красками, но также тщательно спланированный и выполненный с огромными знаниями, тонким мастерством и, как нам кажется, безупречным хорошим вкусом. В дорических храмах не было скульптурных изображений листьев, завитков, резных орнаментов любого рода: в ионическом стиле мы найдем иные условия, но даже в тщательно проработанном и очень дорогом Парфеноне были только человеческие и животные формы, выраженные в статуях и рельефах, выполненных настолько

совершенными, насколько это было возможно для художников того времени. В некоторых храмах этого не было: в других были метропы фриза (см. сноску, Энтаблемент), вырезанные с высоким рельефом ; в других были рельефы на большой треугольной панели фронтона.^[14] в других эта панель была заполнена стоящими и сидящими статуями, образующими группу и выражающими какую-то легенду из греческой исторической и религиозной жизни. Наконец, есть примеры длинных непрерывных полос скульптуры с очень низким рельефом. Парфенон имел все это: горизонтальную полосу вдоль верхней части каждой стены наоса, заполненную барельефами; высокие рельефы в метопах, статуи в обоих фронтонах.

Итак, если мы хотим сформировать свое мнение о древнегреческой архитектуре и вынести относительное суждение о двух ее прекрасных образцах, нам необходимо тщательно изучить то, что известно об их внешнем виде и характере в неповрежденном состоянии. Какие статуи в них были? Какие высокие рельефы на квадратных панелях или барельефы на длинных и узких полосках ? Какое значение имели эти скульптуры для общего впечатления от сооружения? Каковы были пропорции здания? Если мы можем представить его себе, то является ли это изображение идеальным по пропорциям, или очевидно, что большая высота или другие изменения в размерах были бы предпочтительнее? Правда, что мы обычно считаем греческие здания лучшего периода безупречными, но также верно, что между ними были большие различия. Шестиколонный храм обязательно выше и уже, чем восьмиколонный. Если учесть, что храм с шестью колоннами на каждом конце имеет только тринадцать колонн на каждой стороне (то есть одиннадцать, не считая угловых колонн, которые являются частью двух фасадов), в то время как более широкий Парфенон имеет по семнадцать колонн на каждой стороне, то мы обнаружим, что сравнительная высота храма Посейдона в Паэстуме, или Зевса в Олимпии, или Афины в Сунии, гораздо больше, если смотреть с одного угла, в перспективе, чем высота афинского храма. Предположим , что мы прослеживаем на [пластинке IV](#) столько колоннады, чтобы оставить две крайние колонны и четыре боковые, а затем добавляем соответствующий фронтоны и антаблемент, какую пропорцию мы предпочтем? Какое здание ближе к совершенству? Парфенон, как самый цветок и слава Греции? Если да, то почему шестиколонная форма была гораздо более распространенной? Нам не известны другие восьмиколонные дорические храмы: и, если в качестве объяснения сказать, что, *конечно*, высота колонн и антаблемента будет варьироваться при переходе от перистиля 8×17 к типу 6×13 , то для нас все равно остается вопрос: было ли возможно создать восьмиколонный храм, столь же совершенный по пропорциям, как многочисленные шестиколонные образцы, большие и малые, разбросанные по Греции, Южной Италии и Сицилии? Эти сомнения высказываются для того, чтобы читатель мог увидеть в начале своих исследований, какие нерешенные и никогда не решаемые вопросы будут возникать перед ним на каждом этапе его исследования. Он будет столь же неуверен , предпочесть ли ему восточную часть Реймского собора, Буржского собора или Парижского собора. Как и важные греческие храмы, так и только что названные готические соборы являются вершиной своей эпохи и представляют в высшем совершенстве, известном нам, свои соответствующие стили. Студент сможет обнаружить это без особых умственных усилий: и, убедившись в этом, он поймет, что дальнейшие умственные усилия в этом направлении даже нежелательны, и что сравнение между произведениями очень высокого качества никогда не может прекратиться — никогда не может быть прекращено какой-либо властью или каким-либо внешним решением, и что здесь собственные предпочтения студента должны быть его единственным руководством.

Есть еще одна точка зрения, с которой следует рассматривать греческие храмы. Для многих людей это самое важное соображение из всех. Те, кто являются реалистами в архитектуре, всегда склонны отдавать предпочтение утилитарному плану и логической структуре и считать их даже более ценными, чем абстрактные пропорции или красота деталей. ^[15] С другой стороны, такие писатели, как Раскин, никогда не указывают на важность назначения здания или его достоинства как произведения интеллектуальной архитектуры; студенты, изучающие пропорции, как в неоклассических зданиях, также не уделяют этому вопросу особого внимания. В случае греческих

храмов это практическое соображение можно сформулировать в нескольких словах. Никто никогда не стремился к созданию большого крытого зала; никто не думал о внутреннем эффекте, как в большом сводчатом помещении; никто никогда не предлагал создать помещение для собраний или аудитории внутри прочных стен. Наос храма служил только для размещения великого изображения Божества с другими менее значимыми статуями того же или родственного значения, а также даров, представленных святилищу. Люди собирались перед большим портиком; там проводились публичные жертвоприношения; сам храм, как и хор^[16] христианской церкви много позже, был предназначен только для священников. Кроме того, зданий различного характера, оставленных нам греками, даже в руинах, так мало, что мы не можем с уверенностью установить их характер; а те, которые, как знаменитый Зал собраний (Telesterion) в Элевсине, должны были вмещать большое количество людей, сидящих и слушающих речи ораторов, были, очевидно, чрезвычайно простыми и не содержали никаких новых принципов планировки или дизайна. Далее, что касается конструкции: как показывают фотографии, она была максимально простой. Каменные стойки поддерживали горизонтальные каменные балки, а те, в свою очередь, — поперечные балки, перекрывающие ширину портика, которые могли быть каменными или деревянными, возможно, обшитыми терракотовыми плитами. Что касается внутренней части наоса, то в более крупных храмах он был разделен на более широкий центральный зал и два более узких (), подобно нефу и боковым проходам христианских церквей, и все они были покрыты деревянной крышей с простым каркасом, на который укладывалась черепица. Однако неясно, была ли крыша всегда цельной и прочной или, как полагают некоторые, часть ее часто оставляли открытой, чтобы дневной свет проникал сверху.

Похоже, что, как и предполагалось на первой странице этой главы, требования и структура греческого религиозного здания были настолько просты, что не требуется длительного изучения вопроса, чтобы показать связь между планом и внешним эффектом или между структурой и внешним эффектом. У нас нет греческих интерьеров для изучения, и экстерьеры сразу же показывают нам, как была создана вся конструкция, а также то, что она не могла не служить своим повседневным целям самым совершенным образом.

ГЛАВА II

ПОЗДНЕЕ ГРЕЧЕСКОЕ И РИМСКОЕ ДИЗАЙН

В первой главе речь шла о самой простой греческой архитектуре — той, которую мы называем дорической — которая достигла своего расцвета около 450 года до нашей эры. Если кратко рассмотреть более поздние и более сложные греческие здания, то мы увидим, что они в основном были построены в ионическом стиле^[17], что самые важные из них были построены на азиатском побережье греческими колонистами, и, наконец, что ни один из крупных памятников не сохранился в таком состоянии, чтобы его можно было рассматривать даже как привлекательные руины. Единственное важное ионическое здание, которое мы можем считать впечатляющим в его нынешнем состоянии, — это Эрехтейон в Афинах, и это, хотя и очень небольшое здание, признано содержащим самые изысканные детали ионического стиля, известные нам. [На гравюре V](#) представлены два вида Эрехтеона в его нынешнем состоянии, а [на гравюре VI](#) — небольшой портик кариатид на южной стороне того же здания. Представленные здесь виды показывают любопытное и совершенно беспрецедентное соотношение этих различных частей друг к другу. Полное значение этой комбинации небольших помещений не понятно.

В целом ионические храмы не отличались по своему назначению от дорических храмов; поэтому они имеют ту же планировку и ту же простую структуру, но гораздо более тщательно проработанную декоративную отделку. Таким образом, мы видим здесь архитектурную скульптуру в полном смысле этого слова, введенную в здание. [На таблице VII](#) представлен ряд отдельных деталей ионических зданий, и сразу видно, что здесь действовало влияние, сильно отличающееся от того, которое определило абсолютно неизменные квадратные и формальные дорические здания, основанные на пропорциях и ярких цветах; и что здесь введены условные листья (), независимо спроектированные изгибы и ломаные линии, а также игра поверхности, создаваемая небольшими рельефами, постоянно чередующимися с гладкими плоскими плоскостями. Если же мы вернемся к [таблице VI](#) и обратим внимание на оформление великолепного «Портика дев», то увидим, на что была способна греческая мысль в области архитектурной скульптуры. Сейчас нет разногласий по поводу красоты простых узоров, антемионов,^[18] лепнины в виде яйца и стрелы^[19] и т. п.; но существуют самые разные мнения относительно уместности использования человеческих фигур в качестве архитектурных элементов столь большого значения, как эти, и особенно в качестве опор для лежащего сверху веса. Автор этой книги восхищается этим портиком, поскольку в целом он является лучшим, что оставило нам греческое архитектурное искусство, сочетая в себе изысканный дизайн и безупречную лепку каждой отдельной фигуры, удачное объединение в группу четырех девушек на фасаде или всех шести с лежащим на них весом мрамора, а также изысканное управление всей конструкцией, благодаря чему она кажется легкой и в то же время прочной, причудливой и в то же время величественной, изящной и в то же время неизменно благородной. Виолле-ле-Дюк указал («Entretiens», т. I, стр. 293) на то, насколько удачно фигуры расположены и сгруппированы, чтобы выразить свою конструктивную функцию. Есть выдающиеся критики, которые думают иначе и которые предпочитают игнорировать Пандрозион,^[20] как его иногда называют, или отнести его к числу ошибок, допущенных той расой художников, которая из всех рас была наименее склонна к ошибкам. В связи с этим « » можно отметить, что здания ионического стиля представляют собой другие, очень любопытные исключения из более обычного подхода к скульптуре при ее применении в архитектуре. Так, в самом Эрехтеоне главный фриз был выполнен из гладких плит темно-серого мрамора, на которых были закреплены фигуры из белого мрамора в энергичных позах, небольшого размера, и вся композиция была гораздо ближе к живописи, чем что-либо в Парфеноне. Кроме того, в балюстраде, построенной вокруг маленького храма Победы на краю

утеса к западу от Акрополя, рельефы умеренной выпуклости выполнены с необычайной живостью: драпированные богини в активных и легко понятных движениях.

ТАБЛИЧКА V.



ЭРЕХТЕЙОН (ERECHTHEION) АФИНЫ, С ВОСТОКА.



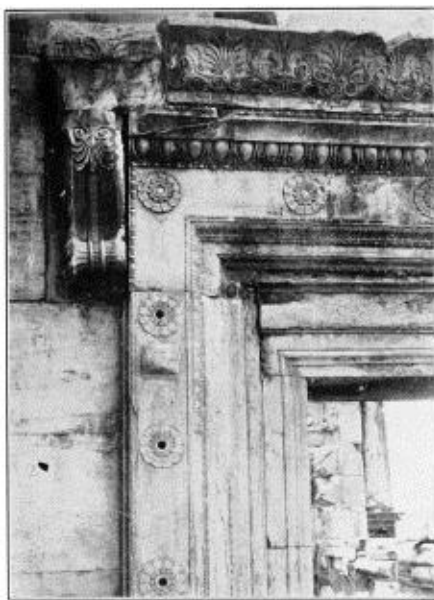
ЭРЕХТЕУМ, АФИНЫ, С СЕВЕРА, ВИДЕН СЕВЕРНЫЙ ПОРТИК.

ТАБЛИЧКА VI.

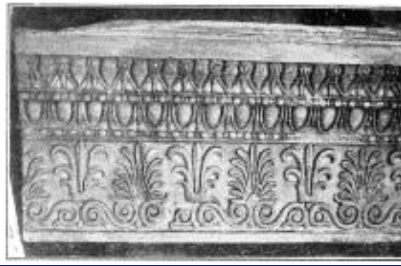


ЭРЕХТЕЙОН; ПОРТИК КАРИАТИД. Из С. Е.

ФОТО VII.



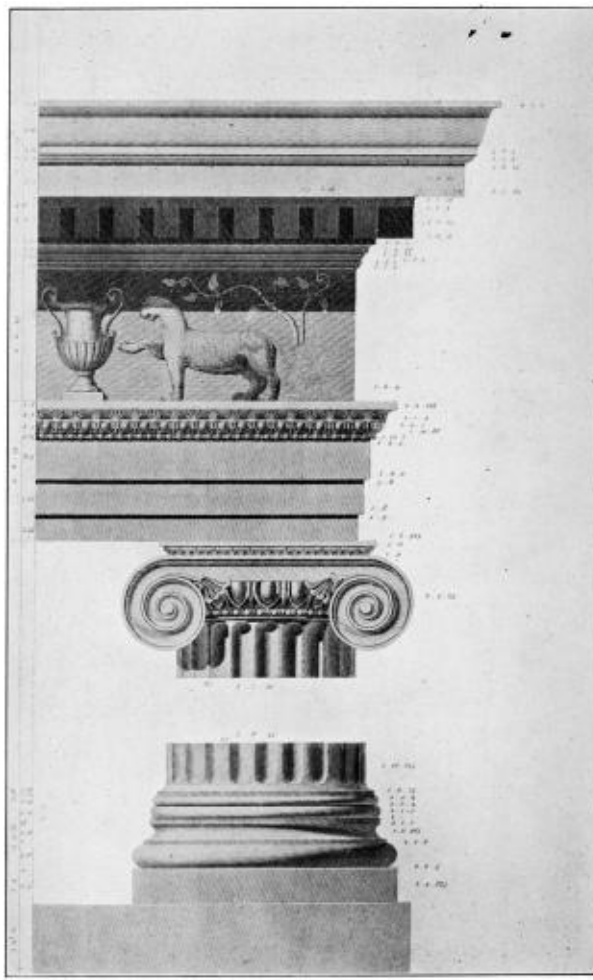
ЭРЕХТЕЙОН, НАЧАЛО ДВЕРНОГО ПРОЕМА ПОД СЕВЕРНЫМ ПОРТИКОМ.



ДЕТАЛИ АНТАБЛЕМЕНТА В ИОНИЧЕСКОМ СТИЛЕ, АКРОПОЛЬ, АФИНЫ.



**УГЛОВАЯ КАПИТЕЛЬ В ИОНИЧЕСКОМ СТИЛЕ, НАЙДЕННАЯ НА АКРОПОЛЕ, АФИНЫ.
ФОТО VIII.**



ХРАМ АФИНЫ ПОЛИАС, ПРИЕНА, В МАЛОЙ АЗИИ, К ЮГУ ОТ ЭФЕСА. (Из “Древностей Ионии”, изданных Обществом дилетантов.)

Существует также в греческой архитектуры начале Коринфской^[21] стиль, из которых лучший пример известен современникам это полностью разрушены Толос^[22] близ Эпидавра в Морее, и самое знакомое, что маленький памятник в Афинах, названное с^[23] памятник Лисикрата: но для этого стиля мы должны сослаться на римские сооружения, в котором оно достигло своего наивысшего развития.

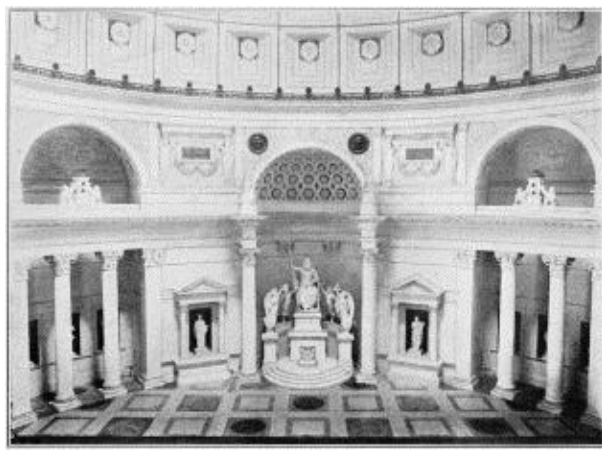
Когда мы более подробно рассматриваем традиционную репутацию греческой архитектуры и то влияние, которое она оказала на формирование мнений того, что мы называем вкусом шестидесяти поколений во всех европейских странах, мы сразу же возвращаемся к творчеству времен римской империи. Все национальности — все народы, - которые берут свою недавнюю и существующую социальную форму и взгляды в искусстве и литературе из одного общего источника, всеобъемлющей Римской империи, восприняли греческое искусство так же, как они восприняли греческую литературу, как свое главное и оригинальное руководство к мысли. Действительно, было показано, и принимается как истина, что главная миссия великой Римской империи заключалась в сохранении эллинской мысли в искусстве и литературе для будущего. Именно из-за этого, как верно было сказано, произведения Гомера, Эсхила и греческих скульпторов являются растениями, растущими в нашем собственном саду. Они могли бы быть, и если бы не Римская империя, были бы такими же чуждыми современному миру, как мысль и литература Персии и Индии. Поэтому необходимо рассмотреть, чем была греческая архитектура для пяти или шести столетий, следовавших за ее величайшей эпохой, и снова, чем она была для пяти или шести столетий, следовавших за Средневековьем в Европе. С 450 г. до н.э. по 400 г. г. н.э., и снова с 1400 г. г.н.э. до недавнего времени греческая мысль в вопросах изобразительного

искусства была центральной, источником жизни. Для народов древности греческая архитектура была ориентиром и источником вдохновения, даже в сильно изменившихся условиях иностранного и непреодолимого правления: она постоянно и единообразно служила образцом. Для народов, которые строили и проектировали начиная с четырнадцатого века, греческое искусство имело значение в целом как действующее в римских стилях дизайна, поскольку только в начале девятнадцатого века стали известны настоящие здания греческих народов в Греции, Малой Азии, Италии и на Сицилии; но именно греческая роль в римском имперском искусстве интересовала этих современников. Во время первых исследований и открытий Стюарта, Реветта, Пенроуза, Кокерелла, Пеннеторна, Тексье, Ренана и других исследователей с 1760 по 1850 год греческие здания лежали в руинах. Ни одна крыша не осталась на месте. Ни одно здание не сохранилось настолько, чтобы можно было определенно ответить на вопрос, были ли в храмах отверстия в крышах для света во всех или в каких-либо случаях: так что гипотетическая^[24] теория остается всего лишь теорией и, по-видимому, не поддается проверке. С другой стороны, детали, не только лепнина, канавки и желобки, но и резьба по традиционным листьям, были хорошо видны и могли вызвать самый восторженный интерес. Так, на [фото VIII](#) показан порядок и некоторые другие детали храма Афины Полиас в Приене в Малой Азии: рисунки были сделаны около 1766 года под руководством доктора Ричарда Чандлера и архитектора Николаса Реветта. Общий план оставался сомнительным, но поскольку было очевидно, что здания были тщательно продуманы с учетом их художественного характера, и поскольку в восемнадцатом и начале девятнадцатого веков пропорции в более широком распределении зданий считались наиболее важным элементом архитектурного величия, считалось само собой разумеющимся, что греческие здания также обладают такими превосходными пропорциями; и считалось, что этой особой красотой могут наслаждаться и оценивать те, кто был достаточно терпелив и проницателен, чтобы объединить разрушенные руины и вывести из них первоначальную форму зданий, которые они представляют. То, чего не дал бы один храм, предоставил другой. То, что потерял один храм, другой сохранил. Можно было определить высоту колонн и диаметры их стволов вверху и внизу; можно было установить расстояние между этими колоннами; нужно было отметить форму капителей; можно было мысленно восстановить антаблемент и нарисовать его с почти совершенной точностью. Таким образом, греческие храмы были приведены в форму для современного студента. Ни один такой студент никогда не видел его, кроме как в состоянии, по-видимому, безнадежных руин: но ни один такой студент не мог не понять очевидного значения первоначального здания, когда его представляли как произведение чистой формы, белое и бесцветное, простое по конструкции, утонченное в деталях, превосходящее все, чего когда-либо достигали более поздние времена, предположительно безупречное в пропорциях, украшенное мелким и изящным декором в форме обычных листьев и тому подобное. Таким образом, мы должны иметь в виду два различных способа оценки греческих зданий; во-первых, по-настоящему исторический, а также по-настоящему критический способ, с помощью которого мы воспринимаем их как здания, когда-то очень реальные и действительно использовавшиеся, обогащенные великолепным цветом и обильным разнообразием деталей, большая часть которых заключалась только в краске или позолоте, без какой-либо формы, чтобы представить это; и другой способ, современный традиционный способ, с помощью которого небольшая группа писателей и лекторов влияла на архитектурное мнение в течение полутора столетий, и до точного изучения предмета, проведенного во второй половине XX века. девятнадцатый век произвел свое действие.

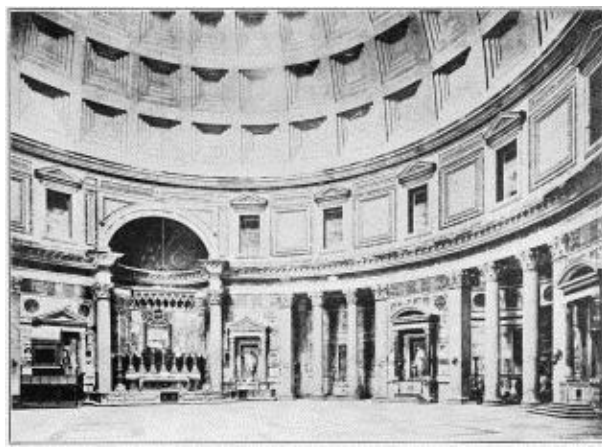
В последующих главах этой небольшой книги будут часто встречаться ссылки на этот профессиональный или технический взгляд на чисто греческую архитектуру. Тем не менее, то, что думали о нем с момента его открытия в восемнадцатом веке, имеет меньшее значение для нашего исследования, чем аналогичные предположения относительно архитектуры императорского Рима; поскольку эта архитектура влияла на народы Европы во все времена Средневековья, и особенно в важные периоды возрождения или перемен в пятом, одиннадцатом и пятнадцатом веках.

Ранняя архитектура Рима, то есть города и его окрестностей, не рассматривается; она очень мало известна даже современным археологам, и она вообще не была известна жителям Рисорджименто^[25] или их преемникам, на работах которых были основаны современные традиции и представление об архитектуре. Здания, которые непосредственно повлияли на мир средневековья, а затем на более поздний мир пятнадцатого века, время итальянского подражания античности, принадлежали ранним императорам. Как было обнаружено в течение последней четверти века, в царствование Августа было введено особое искусство, прекрасное искусство, состоящее из скульптуры, не исключительно греческой по своему характеру; и, в своей архитектурной форме, из расширенного и более декоративного обращения с греческой системой дизайна. В обоих этих нововведениях некоторая потеря утонченности сопровождается приобретением великолепия и полезности: но мы можем видеть, что эта архитектура эпохи Августа была великолепным декоративным искусством. Верно и то, что в пятнадцатом веке от него сохранилось несколько больше, чем мы видим сейчас, и оно было почти завершено. Великие здания, которые частично сохранились до нас от императорской эпохи, как правило, относятся к более позднему периоду, чем времена Августа. Знаменитый Пантеон (см. [Фото IX](#)) в том виде, в каком мы его имеем сейчас, с его огромной ротондой, датируется временем Адриана (117-138 годы н.э.): великолепный форум Траяна с его аксессуарами, группой зданий, невообразимо обширных и великолепных, был завершен при том же правлении Адриана. Лучшее всего сохранившаяся римская мемориальная арка, которая, к счастью, также очень богата скульптурой, в Беневенто на Юге Италии, также была построена после смерти Траяна и во времена Адриана: лучшее всего сохранившиеся здания Пальмиры и североафриканских городов относятся ко времени Антонинов, здания Гелиополиса (Баальбек) той же эпохи и позже. Храмы на старом форуме — Римский форум в отличие от более поздних, или императорских форумов, — много раз реставрировались и переделывались до окончательного падения императорской власти в Риме: храм Кастора, по-видимому, при Тиберии (14-37 годы н.э.), храм Сатурна с Государственной казной в подвале, возможно, не позднее времен Августа (30 до н.э. - 14 годы н.э.), храм Веспасиана, сильно перестроенный при Севере и Каракалле в начале Третьего века н.э. Названные здания, находящиеся в самом Риме, вместе с храмом Антонина Пия, храмом Марса Мстителя на форуме Августа, ограждающей стеной Форума Нервы и другими фрагментами, ныне полностью разрушенными, были произведениями архитектурного искусства, которые особенно повлияли на исследования людей пятнадцатого и шестнадцатого веков. На [табличке X](#) показано то, что сейчас осталось от храма Кастора, а также то, что осталось от Храма Марса; но еще в шестнадцатом веке в этих руинах можно было увидеть и изучить гораздо больше. Здание за храмом Кастора на Форуме, теперь полностью лишенное своих архитектурных украшений, сохраняло свой внутренний порядок мраморных колонн до шестнадцатого века, и это здание также имело большое значение для ранних реставраторов античного искусства: современные археологи считают, что это был Храм Августа, который, как известно, существовал в этом районе.

ФОТО IX.



ОТРЕСТАВРИРОВАННАЯ МОДЕЛЬ ПАНТЕОНА, МЕТРОПОЛИТЕН-МУЗЕЙ, НЬЮ-ЙОРК.



РИМСКИЙ ПАНТЕОН В ТОМ ВИДЕ, В КАКОМ ОН СУЩЕСТВУЕТ СЕЙЧАС.

ТАБЛИЧКА X.



РУИНЫ ХРАМА КАСТОРА И ПОЛЛУКСА, РИМ.



РУИНЫ ХРАМА МАРСА УЛЬТОРА, РИМ.

Названные выше здания, как правило, имели колоннообразный характер. Мемориальная арка и Пантеон - единственные из них, которые определенно были сводчатыми сооружениями. Так вот, мемориальная арка требовала всего одного или трех простых цилиндрических сводов, и пример этрусков, должно быть, сделал подобные работы привычными для жителей Рима, но Пантеон - это совсем другое дело. Это перестроенное при Адриане здание с известной нам ротондой, должно быть, было одним из самых ранних римских зданий из цельного строительного раствора. Его стены очень толстые, облицованы с обеих сторон кирпичом, но на самом деле построены из мелких камней, уложенных в крепкий строительный раствор, а крыша покрыта чрезвычайно массивными сводами из тех же материалов. Другими подобными зданиями, значительная часть которых сохранилась в самом Риме, являются большие залы Терм Каракаллы (вероятно, построены около 205-10 гг. н.э.); термы Диоклетиана, построенные столетием позже, и базилика Максенция и Константина на северной стороне Римского форума, построенная между 312 и примерно 330 годами н.э. В этих зданиях использовались своды, такие же массивные, как у Пантеона, но совершенно иной формы. Пантеон, круглое здание, перекрыто круглым куполом^[26] который удерживается на месте с помощью тяжелой надстройки, поднимающейся с нижней части свода, так что толчок купола, каким бы большим он ни был, не может повлиять на устойчивость конструкции. В больших залах Терм и вышеуказанной базилики условия сильно отличаются, поскольку сводчатые перекрытия^[27] этих залов, если бы они были построены в обычных условиях, оказывали бы огромное давление наружу на все свои точки опоры. Однако в этих римских примерах действовали два фактора, спасавших здания от возможных повреждений: умелое расположение стен и опор, чтобы принимать или поглощать нагрузку от каждой точки опоры, и тот факт, что эти своды были построены таким образом, с горизонтальными слоями камня, уложенными в прочный цементный раствор, что не могло быть большой нагрузкой, когда раствор высыхал и свод укреплялся. Свод не мог выдвинуться наружу без разрушения, а он был слишком однороден, чтобы его можно было сломать. Здания, фактическое строительство которых осуществлялось таким образом, существуют по всем тем средиземноморским землям, которые когда-то входили в состав великой империи. Эта система строительства дала миру те великолепные постоянные интерьеры, которые первыми в мировой истории приобрели архитектурное значение. Египтяне, вавилоняне, ассирийцы, греки, как жители Греции, так и

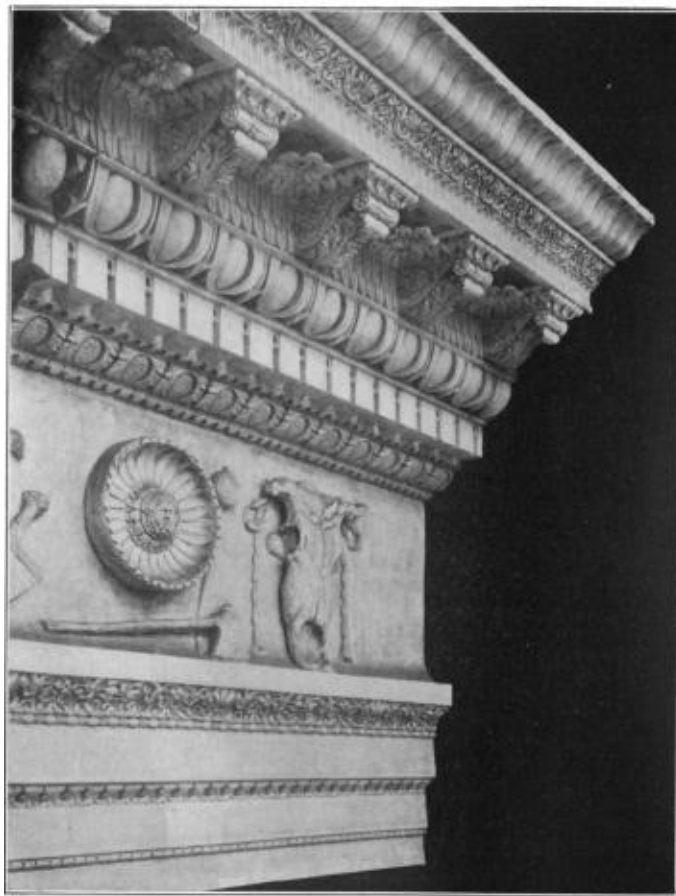
колоний — ни одна из этих великих строительных наций никогда не задумывалась о интерьерах, подготовленных и спроектированных ради них самих, как о главной части здания. Ассирийские цари в своих дворцах приблизились к пониманию возможной эффективности внутреннего убранства, но даже они были довольны длинными и узкими залами, по форме напоминающими то, что мы называем коридорами. Римлянам оставалось сразу же разработать свою систему сводов и в то же время усовершенствовать конструкцию своих крыш из дерева и металла, чтобы залы шириной в пятьдесят, шестьдесят и даже восемьдесят футов можно было строить с крышами эффектной и красивой формы высоко над полом. В этих условиях можно было добиться самых великолепных внутренних эффектов. Такие обширные интерьеры с колоннами, как в Ульпиевой базилике и в Септе Юлия, должно быть, создавали эффект величественной грации, совершенно неизвестный современному миру; здесь, несомненно, можно было обнаружить истинную эволюцию греческого искусства в одном направлении. С другой стороны, императорские жилища на Палатинском холме в Риме с их многочисленными сводчатыми залами, храмы чисто римского дизайна, такие как храм Венеры и храм города Рима, построенные вплотную друг к другу рядом с Колизеем, и большие залы базилик и терм, как предлагалось выше, могли быть украшены постоянным и строго архитектурным образом, чего не было ни в одном из зданий более ранних рас. Базилика Максенция имела свое среднее подразделение, свой неф, ^[28] около восьмидесяти трех футов в ширину и перекрытый сводчатым сводом, хотя пролет этого свода меньше этого, около семидесяти восьми футов, потому что его поддерживают огромные колонны, которые стоят отдельно от стены с обеих сторон. Этот большой зал был высотой сто двадцать пять футов до верха свода: и с обеих сторон к нему примыкал проход ^[29] состоящий из трех комнат, каждая площадью около пятидесяти трех футов, выходящих в центральный зал; и бочкообразные своды ^[30] даже эти шесть второстепенных помещений возвышались на восемьдесят футов над полом. (См. [Фото XI](#).) Это здание датируется закатными днями Империи и классической цивилизации, когда скульптура уже стала слабой и варварской вещью, лишенной характера, и когда то, что мы считаем византийским чувством в вопросах декора, уже овладело большей частью римского мира. О том, какое сильное влияние система строительства оказала на инженеров империи, можно судить по этому факту.

ТАБЛИЧКА XI.



БАЗИЛИКА МАКСЕНЦИЯ И КОНСТАНТИНА, РИМ.

ФОТО XII.



**СКУЛЬПТУРНЫЕ ДЕТАЛИ ХРАМА ВЕСПАСИАНА, РИМ; ОТРЕСТАВРИРОВАННАЯ МОДЕЛЬ МУЗЕЯ ИСКУССТВ
МЕТРОПОЛИТЕН, НЬЮ-ЙОРК.**



АРКА ТРАЯНА В БЕНЕВЕНТО, ЮЖНАЯ ИТАЛИЯ.

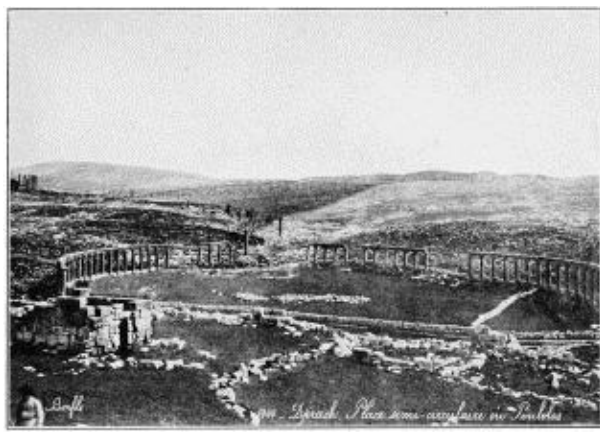
То, чем мы здесь занимаемся, - это не история архитектуры, а в некотором смысле история современного способа оценки архитектуры. Каково же происхождение тех традиций и общепринятых доктрин, на которых основаны все наши способы критики здания? Эта и предыдущая главы являются частичным ответом на этот вопрос. Вклад Римской империи в эту традицию был, во многом, самым большим из всех. Именно на римской практике были основаны все последующие европейские системы декоративного строительства, за исключением самых легких и миниатюрных — деревянных каркасных домов средневековой Европы и домов современной Америки и им подобных. Помимо фортификации и сооружений, построенных инженерами без художественного замысла, с пятого века в каменной кладке нет ни одной строительной формы, которая не была бы разработана на основе практики имперских строителей. Теперь выясняется, что те строители не только строили двумя разными способами, но и что они предприняли любопытную двойную задачу возведения своих зданий с массивными стенами и сводами из строительного раствора (тем самым полностью отказавшись от примера греков, которые вообще никогда не использовали строительный раствор в зданиях, которыми мы восхищаемся, и у которых не было ни арок, ни окон, ни какого-либо дизайна интерьера в нашем современном понимании), и декорирования этих зданий внутри и снаружи с помощью заимствованной греческой системы ордеров, которая не имела ничего общего с реальной структурой. Они позволяли себе определенные вольности с греческими Орденами. Они подняли колонну на пьедестал, они сделали древко из дорогого и красивого материала, из порфира, или гранита, или мрамора павонаццетто, или чиполлино; и, следовательно, поскольку материал был драгоценным и к тому же твердым, они не пытались украсить древко каналами или канавками. Они сделали капитель из бронзы, отлили ее полый и богато позолотили, и поместили такие капители вокруг верхней части древка в качестве простой декоративной оболочки, скрывающей собственно опорный элемент. Они построили горизонтальный архитрав из камней клиновидной

формы, превратив каждый пролет между двумя колоннами в плоскую арку вместо простой перемычки из одного блока, и они защитили эту встроенную перемычку второй аркой сверху, разгрузочной аркой, чтобы перенести вес на колонны и разгрузить центр перемычки. Наконец, они увеличили количество резного орнамента на всех частях, которые, казалось, могли его воспринять. Этого они добились, не только сделав скульптуру любой формы очень сложной и богатой, но и увеличив количество лепных элементов. Так, на [фото XII](#) указано, что его можно сравнить с резьбой Афины (см. [Фото VII](#)), являющейся частью антаблемента храма Веспасиана на Римском форуме. И различия между греческой и римской практикой в этом отношении не ограничиваются количеством скульптур в данной лепнине или в данном памятнике: они влияют также на саму природу орнамента. На [фото XII](#) изображена одна сторона императорской арки в Беневенто; памятник, предназначенный в первую очередь как пьедестал для большой группы бронзовых фигур; рельефы на арке изображают Траяна на войне и в мирное время, приносящего жертвы, покоряющего даков и армян. Очевидно, что греческим строителям храмов никогда не приходило в голову подобное использование человеческого образа в скульптуре. Это историческое произведение, а также строго декоративное, подчиненное архитектурному замыслу. Для любой подобной концепции, возникшей у греческих народов, мы, современные люди, должны обратиться к зданиям, которые были совершенно неизвестны европейским художникам, создавшим неоклассическую систему, людям пятнадцатого и последующих веков. Такое сооружение, как знаменитая гробница Мавсола в Галикарнасе, ныне Будрун, на побережье Малой Азии, действительно могло оказать большое влияние на римских архитекторов времен Адриана. Этот император, который был великим путешественником, возможно, видел Мавзолей; его любимый архитектор, возможно, изучал его с детства; но любые идеи, которые люди, вернувшие классическое искусство в современную Европу, почерпнули из этого знаменитого сооружения, пришли к ним через римских дизайнеров.

Как бы сильно они ни отказывались от греческого использования, то есть от рационального и неизбежного использования Ордеров, римские архитекторы все равно постоянно использовали эти Ордена, причем более блестящим способом, чем все, что пытались сделать греки. Восточная идея украсить город широким центральным проспектом, окаймленным колоннадами в два-три ряда высотой, идея, быстро развивающаяся в городах Сирии, распространилась по всей империи в мирные дни. По-видимому, в четвертом веке было возможно пройти пешком почти из любой точки центральных районов Рима, с севера, юга, востока или запада, милю или две, постоянно оставаясь в укрытии; за исключением случаев, когда человек переходил улицу или проспект, хотя даже на таких переходах часто имелся Тетрапилон, ворота с четырьмя фасадами, служившие укрытием от портика к портику. Эта система портиков с колоннадами, всегда закрытых крышей и очень часто обнесенных сплошной стеной, по крайней мере, с одной стороны, была развита во многих формах. Храм стоял бы в большом дворе, окруженном точно такими колоннадами. Форум римского города, как и агора греческого города, был бы окружен колоннадами со всех сторон. Для демонстрации были открыты большие площади, по сути, для того, чтобы окружить их именно такими портиками. На [фото XIII](#) изображены руины в Джераше в Сирии, к востоку от Иордана, остатки города Гераса, слава которого, по-видимому, относится ко временам императоров Антонинов. Нижний рисунок показывает большую тройную арку к югу от древних стен Герасы: верхний рисунок показывает большое овальное или полуовальное пространство, форма которого не определена и которое мы вряд ли можем назвать *форумом* или *агорой*. На [табличке XIV](#) подробно описывается *Переходный форум* Нервы, императора с 96 по 98 год н.э. Вся ограда представляла собой массивную стену высотой около девяноста футов, построенную из огромных блоков известняка, декоративная обработка и скульптуры находились внутри и были обращены к Храму Минервы. На рисунке представлен заслуживающий доверия план зданий, названных по имени Траяна и построенных во время его правления и правления его преемника Адриана. Показаны современные здания и улицы, и из них видно, что фактический план может быть составлен только на основании того, что было обнаружено при раскопках здесь и там или при

исследованиях в подвалах современных сооружений. Тем не менее, общий тип старого дизайна можно уловить: большая открытая площадь 270 на 370 футов, окруженная с трех сторон крытым портиком шириной пятьдесят футов с двумя рядами огромных колонн в дополнение к внешней стене, которая сама была пронизана множеством отверстий, заполненных колоннами *в антисе*.^[31] Поперек одного конца этой огромной площади тянулась Ульпиева базилика, ширина которой равнялась ширине всей площади, включая ее портик, и вдвое меньше этой: другими словами, открытое внутреннее пространство базилики было примерно 180 на почти 400 футов, а крышу всего этого поддерживали два ряда колонн с каждой стороны в дополнение к внешней стене, которая снова была частично открыта в виде колоннады. Центральная часть базилики могла быть покрыта, а могла и не быть: были сделаны различные предположительные реставрации, но ни в чем нельзя быть абсолютно уверенным. Очевидно, что он был очень открыт для входящих и выходящих людей — им разрешалось пересекать его почти так же свободно, как человек проходит через большой собор во Франции или в Италии, входя в северную дверь и выходя через южную, почти с удовольствием. За ним находился двор, где стояла Колонна Траяна, все еще прямая, хотя и без сопутствующих ей второстепенных построек, а за ней снова и через то, что, возможно, было полностью открытой улицей, находился храм, возведенный Сенатом в честь обожествленного Траяна после его смерти, храм этот был окружен другим портиком и занимал почти столько же площади, сколько сам большой форум. Таким образом, непрерывное пространство почти в тысячу футов в длину и шириной от трехсот до четырехсот футов было либо покрыто крышами портиков, либо открыто небу в пределах поясов этих самых портиков. Обойти один раз вокруг всего комплекса, следуя по внешней амбулатории портиков, означало бы пройти пешком лучшие полмили, и это можно было сделать, ни разу не выходя из строя под открытым небом, за исключением, возможно, перехода к ограде храма. Это описание всей композиции ни в малейшей степени не включает в себя большие полукруглые здания, выступающие от форума и базилики на северо-восток и юго-запад. Теперь, поскольку все это обширное скопление великолепных зданий, как следует предположить, было полностью разрушено^[32] структура, представляющая собой простой ряд колонн и горизонтальных перемычек, опирающихся на них с надстройкой, очевидно, что греческий дух и греческий вкус управляли всеми частями этой обширной композиции.

ФОТО XIII.



ДЖЕРАШ, СИРИЯ; ДРЕВНЯЯ ГЕРАСА, ОБЩИЙ ВИД.

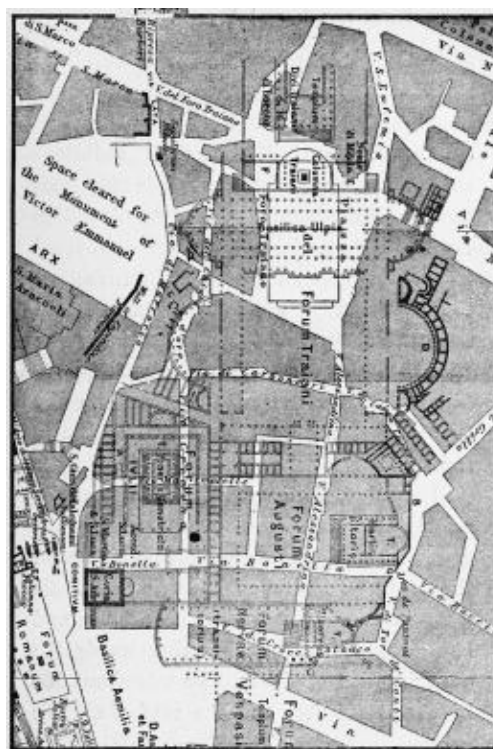


ДРЕВНИЕ ГОРОДСКИЕ ВОРОТА ГЕРАСЫ.

ФОТО XIV.



ЧАСТЬ ОГРАНИЧИВАЮЩЕЙ СТЕНЫ ФОРУМА НЕРВА (FORUM TRANSITORIUM) В РИМЕ: СОВРЕМЕННЫЙ УРОВЕНЬ ПО КРАЙНЕЙ МЕРЕ НА ДВАДЦАТЬ ФУТОВ ВЫШЕ ДРЕВНЕЙ МОСТОВОЙ.



План той части Рима, где расположены Императорские форумы. Затененные участки - это те, которые покрыты современными зданиями.

Миля за милей колоннады, выполненные в греческом вкусе настолько, насколько позволяла позднейшая эпоха, окружали великолепные интерьеры, достоинство и великолепие которых неизмеримо превосходили все, что представляли себе греки. Это как бы римская печатка, клеймо, которое великая Империя наложила на мир.

ГЛАВА III

РАННЕСРЕДНЕВЕКОВЫЙ ДИЗАЙН

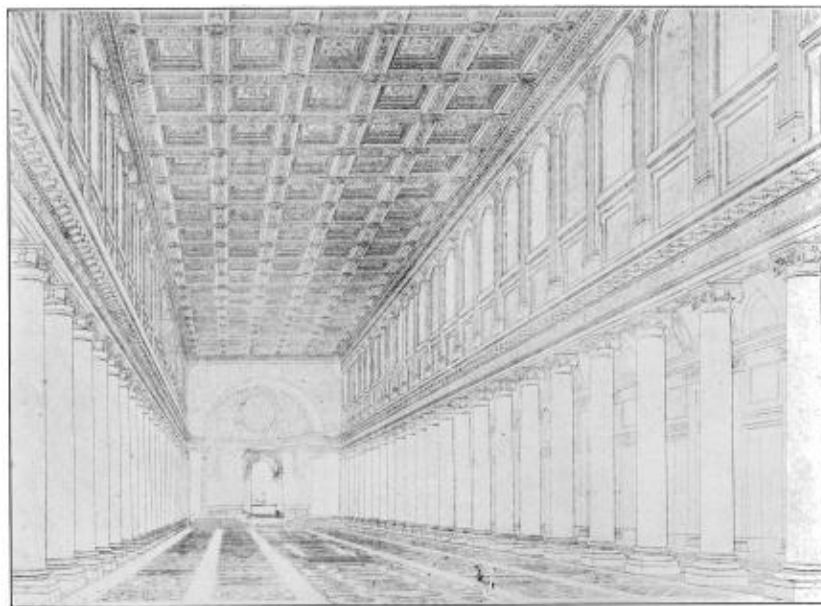
THE Непревзойденное величие Империи, просуществовавшей с 50 г. до н.э. примерно до 350 г. н.э. сильнее всего ощущается, когда мы думаем о Pax Romana — римском мире, который запрещал вооруженные конфликты на средиземноморских землях, где война была правилом. Во имя этого Мира по приказу Августа в Риме был воздвигнут алтарь. От Каспийского моря до Атлантики и от берегов Балтики до Атласских гор поддерживалось последовательное и упорядоченное правление, столь же благотворное, какое когда-либо существовало в какой-либо отдельно взятой стране земли, за исключением совсем недавних лет в Западной Европе, и неизмеримо превосходящее то, что существовало в тех же регионах, вместе взятых, на протяжении последних дюжин столетий. Однако между западной и восточной половиной Империи существовало одно любопытное различие. На Западе римское господство принесло с собой цивилизацию, настолько превосходящую ту, что была известна в этих землях до завоевания, что Галлия и Иберийцы, должно быть, смотрели на итальянское господство как на синоним всего, что способствует просвещению и интеллектуальному прогрессу, а также хорошему порядку. С другой стороны, народы Балканского полуострова, Малой Азии и Сирии, должно быть, чувствовали, что, уступая итальянскому могуществу, они уступают силе, которая, какой бы выгодной с политической точки зрения, ни представляла собой более низкую интеллектуальную цивилизацию, чем их собственная. Задачей Империи было, как мы теперь это видим, развивать эллинскую цивилизацию и передать ее будущему поколению. Первый рассвет этого расширенного эллинизма, должно быть, был для Запада явным интеллектуальным достижением, но на Востоке это не было заметно. Приверженцы греческих традиций, возможно, наслаждались очевидной готовностью завоевателей считаться с умственным и моральным превосходством побежденных, но они не могли склониться перед Римом как перед единственным известным цивилизатором, как это сделали народы запада Европы. И вот так получилось, что народы Востока придерживались одного взгляда на архитектурную проблему, когда пала имперская система, в то время как галло-римляне, бритты и испанцы придерживались совершенно другого взгляда, который они сразу же внушили своим франкским, вестготским и саксонским завоевателям. Римские строители оставили две великие традиции: украшение здания, открытой площади, города сочетаниями колоннад, напоминающих греческие; и огромный интерьер, устроенный для внутреннего эффекта, сводчатый, когда это было возможно, с плоской крышей из массивной черепичной конструкции, когда легкий и открытый характер здания, например, огромного портика, предполагал чисто греческую манеру дизайна. Названной первой из этих традиций было суждено не слишком смело следовать вплоть до окончания средних веков. (См. Главы VI, VII, VIII.) Сразу же возобладало другое: она служила нуждам христианской церкви; и жители Запада следовали ей одним путем, жители Востока — совсем другим. Народы Италии, Галлии, Испании, Германии и Британии разработали романскую[34] Романский стиль не зря назван: он действительно квазиримский, настолько близкий к римскому, насколько это возможно для бедных и разрозненных общин. Византийский стиль — это смесь персидских и римских привычек и правил, и это самое прекрасное, что когда-либо возникало в результате такого почти сознательного смешения разнообразных элементов. Он не мог быть создан, если бы не Римский мир, который все еще господствовал над восточными морями и землями после того, как Италия и Запад вернулись к первозданному варварству: но под этим господством он распространился по всему Балканскому полуострову с Грецией, по южной и западной Италии и Сицилии, Сирии, Египту и прибрежным районам Малой Азии.

Теперь случилось так, что оба этих великих стиля были вытеснены, в свою очередь, другими и очень энергичными стилями: готическим в Европе и сарацинским или мусульманским в Азии: и поэтому у нас есть только церкви, и их не так много, по которым можно судить о романской и

византийской архитектуре. Однако, по крайней мере, они стоят прямо и завершены, не слишком сильно изменены, крыша и пол такие же, как раньше, с оконными и дверными проемами, портиками и апсидами в рабочем состоянии. Таким образом, именно с этой главы мы начинаем изучать здания, которые мы можем видеть завершенными. И, в конце концов, церковь была самым важным сооружением того времени. Кое-где разрушенные дворцы, такие как дворец Барбароссы в Гельнхаузене и Гебдомон в Константинополе, заставляют нас сожалеть о том, что мы потеряли: но они также подтверждают справедливость нашего предположения, что именно Церковное здание определило развитие архитектуры. Действительно, так должно было развиваться развитие событий вплоть до пятнадцатого века: только тогда резиденция и государственный дом вышли на первый план.

Самыми ранними западными церквями являются базилики, здания формы и стиля, частично заимствованные из римской гражданской базилики^[35], а частично из хорошо известного перистилия или двора, похожего на сад, большого римского дома, с его колоннами, поддерживающими крыши открытых галерей с трех или четырех сторон. Здания такого характера, построенные или приспособленные для христианских нужд, сами по себе были базиликами - христианскими базиликами или постклассическими базиликами. Они были с плоскими крышами, без сводов, имитируя в этом большинство старых классических базилик. Хорошим примером таких зданий является все еще существующая церковь в Риме, либерийская базилика, обычно называемая Святой Марией Великой (S. Maria Maggiore). На фото XV изображен интерьер этого здания, нарисованный Гутензоном для великой работы Бунзена: поздние изменения, нарушающие однородность колоннады с обеих сторон, игнорируются. Колонны этой колоннады полностью антикварные, за исключением ремонта и незначительных переделок. Вполне вероятно, что в этом, а также во многих подобных сооружениях древние колонны большого наружного портика, подобные тем, что описаны в главе II, были целиком взяты для оформления интерьера церкви. Духовенство пятого века гораздо меньше заботилось о красоте и завершенности города за его пределами, чем о каждом своем особом владении — церкви, которую он контролировал; и не было муниципалитета, который мог бы предотвратить подобное разграбление. План церкви легко понять по самой табличке; помимо многочисленных внешних часовен и ризниц более позднего времени, это простой параллелограмм около двухсот пятидесяти футов в длину и пятидесяти футов в ширину, который разделен на широкий неф и два гораздо более узких прохода. И поэтому с первого взгляда раскрывается весь структурный характер и весь архитектурный замысел церкви. Три параллельных зала, разделенных двумя рядами колонн; центральный зал (неф) поднимается намного выше крыш с обеих сторон и, следовательно, показывает широкое пространство стены по направлению к интерьеру; а по направлению к экстерьеру стена менее высока на величину вертикальной высоты крыши придела. На этой огромной поверхности стены наверняка будут окна, потому что это очевидный способ освещения нефа: тогда крыши либо заканчиваются изнутри плоским потолком, как в данном случае, либо демонстрируют бревна крыши, с таким украшением, как цвет и небольшая, очень простая резьба. Этот тип зданий просуществовал на протяжении всей эпохи, которую мы называем Средневековьем, и с тех пор никогда не был полностью заброшен. Наши более крупные церкви внимательно изучают это.

ФОТОГРАФИЯ XV.



БАЗИЛИКА САНТА-МАРИЯ-МАДЖОРЕ, РИМ. (From Gutensohn, Die Basiliken des Christlichen Roms.)

ФОТО XVI.



ЦЕРКОВЬ САН-МИНИАТО, НЕДАЛЕКО ОТ ФЛОРЕНЦИИ, ТОСКАНА.

Замените ряд равных арок на прямые горизонтальные перемычки, которые тянутся от колонны к колонне и несут четкую историю ^[36] стена, и вы получите самый корень западного романского стиля и его более высокого развития в готическом стиле. (См. Главу IV.) Базилики, построенные одновременно или почти одновременно с Сан-Мария-Маджоре, часто строятся таким образом, с круглыми арками, перекинутыми от колонны к колонне; и если мы возьмем церковь гораздо более позднего периода в центральной Италии, мы часто обнаружим тип базилики в его простоте —

развитый и усложненный только в деталях. На [табличке XVI](#) изображен интерьер церкви Сан-Миниато-аль-Монте за стенами Флоренции. Заметной особенностью этого является изменение аркады, поддерживающей стену clearstory, с единой равномерной линии равных колонн, поддерживающих равные арки, на более организованную структуру из двух больших опор с двумя ответвлениями^[37] и в каждом из трех оставленных таким образом пространств по две колонны с тремя круглыми арками. Эта система была обнаружена еще в церквях Санта-Аньезе за стенами Рима, и от нее никогда не отказывались. Чтобы каким-то образом удовлетворить инстинктивное стремление строителей к более сложной планировке, чем идеально неразрушенный неф и проходы, была введена стена, опирающаяся на большую круглую арку, которая, как видно на [Фото XVI](#), охватывает неф в двух точках по его длине и, как можно предположить, придает жесткость длинной и незастегнутой в остальном прозрачной стене. Расписная отделка бревен этой крыши в Сан-Миниато очень привлекательна, цветовой эффект более сложный, чем можно показать на фотографии: это действительно очень красивая вещь, и в Европе редко можно встретить, чтобы к открытой деревянной крыше относились так откровенно, как к предмету, пригодному для украшения. С другой стороны, любопытно наблюдать, как бедность и отсутствие навыков у людей десятого века отличают стиль дизайна от традиционного римского способа ведения дел. Тяжеловесные массы должны быть заменены легкостью; стены настолько тонкие, насколько могли бы стоять сами по себе, и довольно устойчивые: можно считать, что только колонны, взятые из античных сооружений, способны выдерживать большой вес, чем на них возлагается; украшение выполнено мраморной инкрустацией крупного и смелого рисунка на стенах и мелким рисунком на кафедре, перилах алтаря и т.п., А в полукуполе над апсидой^[38] мозаичное изображение священного значения — Христос с крестом на голове. эмблемы четырех евангелистов, а также Богородицы и Сан-Миниато, покровителя церкви. В этих мозаиках и инкрустациях следует отметить большой интерес к абстрактным узорам; это характерно для азиатского искусства, но нечасто встречается в греческом или римском искусстве, каким мы его знаем. Базилики пятого и шестого веков в Равенне (Сан-Аполлинаре в Класе и Сан-Аполлинаре Нуово), тех и более поздних веков в Риме, восьмого века в Паренцо в Истрии, десятого века в Лукке (Сан-Фреддиано), двенадцатого века в Палермо и Монреале на Сицилии и другие все еще существуют с неизменными их основными характеристиками. Они сохраняют более простую схему рядов столбцов одинакового размера и расположены равномерно. Еще одно целое семейство церквей относится к типу Сан-Миниато: длина нефа разделена на три или четыре больших пролета,^[39] подразделяется на второстепенные пролеты. Таковы знаменитые церкви Сан-Дзено в Вероне, Сан-Микеле в Павии и Сант-Амброджо в Милане (см. [Фото XVII](#)): но у этих двух последних названных церквей сводчатые крыши из камня. На [фото XVIII](#) изображен внешний вид Большого собора Святого Мартина в Кельне и интерьер собора Турне в Бельгии, что в высшей степени интересно, поскольку ясно показывает, насколько северные строители не удовлетворились простой программой итальянцев — интерьеру, на который были потрачены все усилия, в то время как внешнему виду предоставили быть таким, каким он мог бы быть, простой кирпичной коробке с круглыми окнами, прямо прорезанными в стене. Эти строители французской Фландрии в одиннадцатом веке сделали внешний вид своей церкви эффектным, построив четыре квадратные башни очень простой конструкции, не предполагающей никакой сложности в их постройке, и сгруппировав эти башни по четырем углам большего и более низкого центрального массива, также напоминающего башню, в то время как на запад тянулся длинный неф, пронизанный рядом точно таких же круглых арок, сверху и снизу, с длинными крышами одинакового сечения, и все это резко контрастировало с огромной поднимающейся массой башен, от которых снова отходили три полукруглые апсиды на восток, север и юг. . Таким образом, создавался внешний архитектурный эффект, гораздо более сложный, чем все, что представляли себе итальянцы того времени. В том виде, в каком сейчас стоит церковь Турне, позднеготический алтарь заменил старую восточную апсиду: однако мысленно восстановить первоначальный внешний вид церкви несложно, и, если бы это было сложнее, созерцание других романских

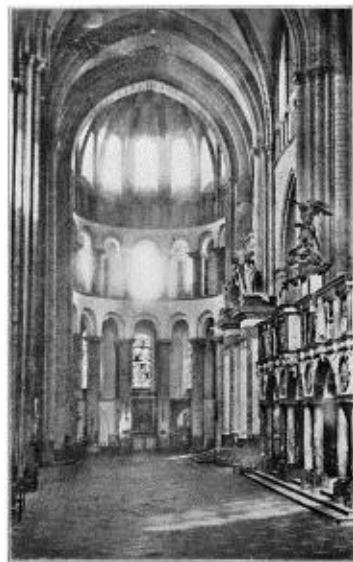
церквей, особенно в Германии, дало бы нам необходимый материал. [На фото XIX](#) церковь Святых Апостолов в Кельне показана с восточной стороны, и легко представить себе три апсиды несколько иного дизайна, сгруппированные вокруг центральной и доминирующей массы фламандской церкви. Эта церковь в Кельне имеет две почти круглые башни, соединяющие апсиды, и, по-видимому, изначально или в первом проекте таких башен было четыре, с одной квадратной башней в середине западного фасада. Церковь Святого Мартина на том же месте (стр. 77; [Фото XVIII](#)) отличается от этих и от большинства романских церквей очень благородной центральной башней, одним из лучших произведений Северного романского стиля.

ТАБЛИЧКА XVII.

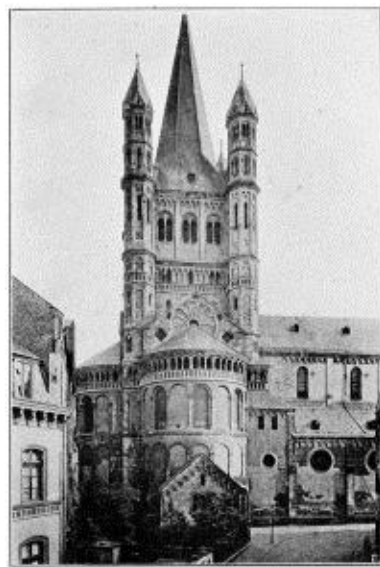


ЦЕРКОВЬ САНТ-АМБРОДЖО, МИЛАН.

ФОТО XVIII.



КАФЕДРАЛЬНЫЙ СОБОР ТУРНЕ, БЕЛЬГИЯ, ИНТЕРЬЕР ОБРАЩЕН ВДОЛЬ ТРАНСЕПТА На СЕВЕР.



ЦЕРКОВЬ СВЯТОГО МАРИНА (DER GROSS S. MARTIN) В КЕЛЬНЕ, РЕЙНСКАЯ ПРУССИЯ.

Очевидно, что восхищение, которое мы испытываем даже к самым важным из этих церквей, отличается от того, которое вызывают великие памятники древности. Строительство средневековых церквей столь же сложно, как и строительство величайших римских памятников; это связано с необходимостью обеспечить интерьеры относительно больших размеров, чем в эпоху римской империи. Строители даже двенадцатого века, и даже в самых хорошо управляемых странах Европы, располагали весьма ограниченными ресурсами. Ни один король, ни один знатный человек, управляющий провинцией, ни один епископ, ни один монастырь, какими бы богатыми они ни были, не могли за одно мгновение распорядиться ресурсами, сравнимыми с ресурсами римского проконсула даже в маленьком городке империи. Средневековым людям приходилось строить столько зданий, сколько они могли за свои деньги. Если они строили свои стены толстыми, как это кажется современному путешественнику, то это потому, что они не могли нанять хороших каменщиков. Каменную стену можно возвести высотой в сорок футов при толщине всего в три фута, даже с окнами, если у вас на службе хорошие рабочие и довольно хороший камень с плоским слоем и сносным раствором; но поскольку ваш материал хуже, а ваши

каменщики более неквалифицированы, вам приходится строить более толстую. Действительно, история романской архитектуры - это история длительной борьбы между проблемой и потенциальными ее решателями. Было желательно покрыть крышу каменной кладкой, отчасти для защиты, когда, как это часто случалось, деревянная конструкция высокой крыши над стенами загоралась и разрушалась, а также из-за сравнительной величественности эффекта и потому, что каждый епископ думал о строительстве не только для себя на короткое время, но и для своих преемников. И именно это требование, чтобы каждая часть здания была закрыта сверху каменной кладкой, занимало строителей Западной Европы со времен Хлодвиги. История любой великой церкви - это хроника постоянного разрушения стен, фундамента или устоев; какая-то часть свода постоянно крошится и угрожает упасть, так что ее приходится восстанавливать; время от времени происходят обвалы и катастрофы. Контрфорсы^[40] должны быть увеличены; должны быть вставлены железные стяжки; даже план свода должен время от времени меняться и пробоваться новый эксперимент с целью его большей устойчивости в другом стиле работы. Поэтому современный исследователь таких зданий испытывает к ним тот восторг, который проистекает из самой их архаичности, смешанный со своего рода уничижительной жалостью: мы сочувствуем целям их строителей и сожалеем об их скудных ресурсах и скудных знаниях: мы любим их здания так же, как любим заикающуюся речь детства. Несомненно, есть и кое-что еще: такая великолепная башенная группа, как в Турне, такой благородный интерьер, как в кафедральном соборе Майнца (см. [Фото XX](#)), сами по себе и как произведения искусства достаточно могущественны, чтобы вызывать наше искреннее восхищение: но это исключения.

ФОТО XIX.



ЦЕРКОВЬ СВЯТЫХ АПОСТОЛОВ, КЕЛЬН, РЕЙНСКАЯ ПРУССИЯ.

ТАБЛИЧКА XX.



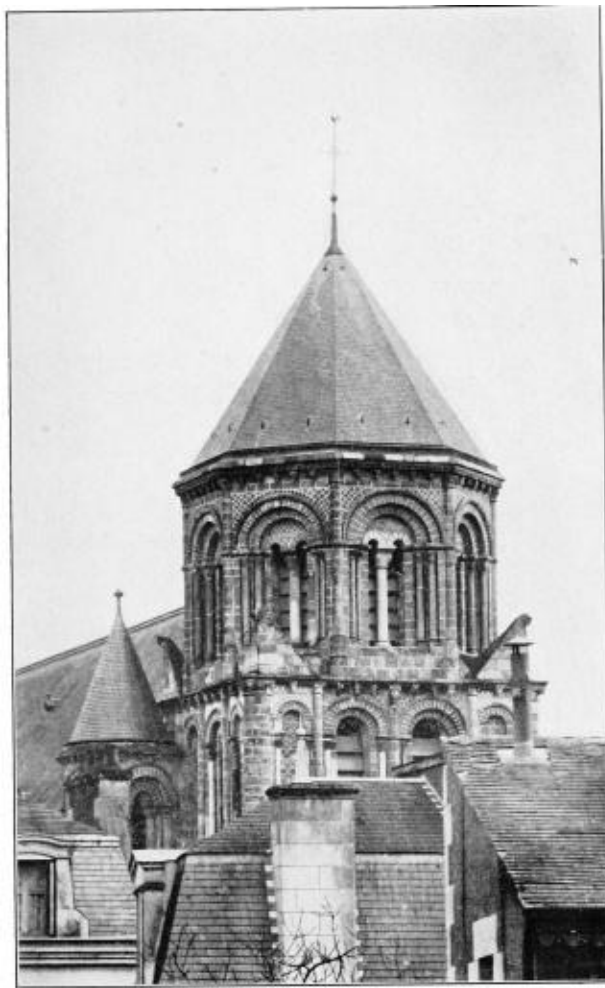
СОБОР СВЯТОГО МАРИНА, МАЙНЦ, (МАЙЕНЦ) ГЕССЕН, ГЕРМАНИЯ.

Исключения в другом отношении встречаются в северной и центральной Франции. Здания там примечательны не столько своим превосходством в общем дизайне, сколько беспрецедентным богатством скульптурных украшений. В то же время у них есть много более крупных элементов, которые представляют особый интерес. Таким образом, башня Святой Радегонды в Пуатье (см. [Фото XXI](#)), квадратная внизу и переходящая в восьмиугольник для колокольни, представляет собой удивительно вдохновенную композицию: а рядом с ней находится знаменитая церковь Нотр-Дам-ла-Гранде, западный фасад которой показан на следующей фотографии. Строители этой последней церкви были любителями скульптуры и знали, как обращаться с ней, чтобы добиться великолепного результата, поэтому они смело создавали скульптурные группы, цветочные скульптуры или скульптурные композиции, состоящие из совершенно обычных форм. На [фото XXII](#) изображена стена над тремя большими порталами западного фасада этой необычной церкви; и хотя со вкусом подобранная гармония уступает собору в Ангулеме неподалеку или даже многим благородным церквям в центре Франции, богатство концепции и простота, с которой конструктивные части здания украшены резьбой без ущерба для его массивности и достоинства, достаточно удивительны. Скульптура варварская из-за недостатка знаний, но быть варваром - это не значит быть слабым или незначительным. Европейские мастера девятнадцатого века не обладали такой способностью к эффективному дизайну. В этом, как и в строительстве, люди XI века были превзойдены людьми последующих лет: и если бы не это еще более великое готическое искусство (см. Главу IV), нам пришлось бы обратиться к романской архитектуре за постоянным стимулом.

Архитектура Восточной половины империи гораздо меньше походила на римскую по своему замыслу. Базилики там были; но в очень раннюю эпоху преобладал тип того, что немцы называют *Сентралбау*. Центральное здание; таким образом, мы могли бы обозначить план и структуру,

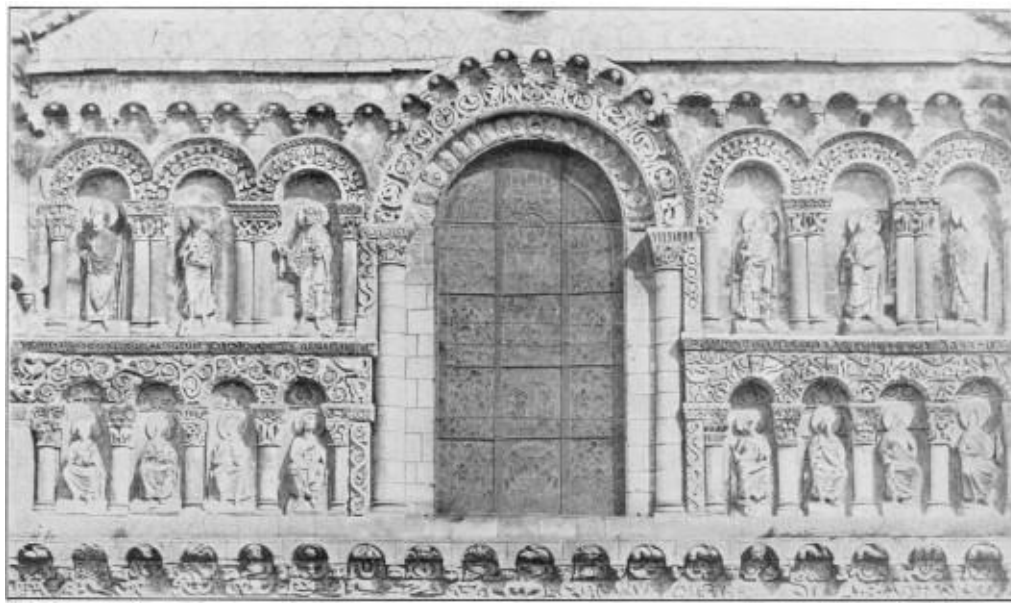
которые предполагают чрезвычайно важную центральную особенность, зал, однако открытый с трех или четырех сторон для второстепенных подразделений, проходов, веранд и апсид. См. стр. 86. Этот большой зал может быть перекрыт куполом или, как это часто встречается в небольших церквях, его вертикальные стены переходят в барабан или круглую башню, крытую любым из нескольких способов. Суть различия между этим планом и западным планом заключается в отсутствии "длинного вытянутого придела"; и расположении всего вокруг центральной точки, от которой, можно сказать, расходятся структуры церкви. Как уже было сказано, на Востоке были церкви с прямыми рядами; и точно так же на Западе были расходящиеся здания, в частности, круглые церкви Сан-Стефано в Риме и кафедральный собор в Экс-ла-Шапель, Святой Гереон в Кельне, и довольно многочисленные баптистерии, как во Флоренции, Парме, Равенне и Пизе, которые в своем первоначальном состоянии были не только баптистериями, но и стали таковыми после того, как в тех же городах были построены церкви-базилики с нефом и нефелом для собственно соборов. Тем не менее, в связи с нашим непосредственным вопросом о художественной оценке здания любой эпохи, лучше изучать круглые или расходящиеся в стороны здания в их собственных восточных провинциях, подобно тому, как мы изучаем здания в форме базилик в Западной Европе.

ТАБЛИЧКА XXI.

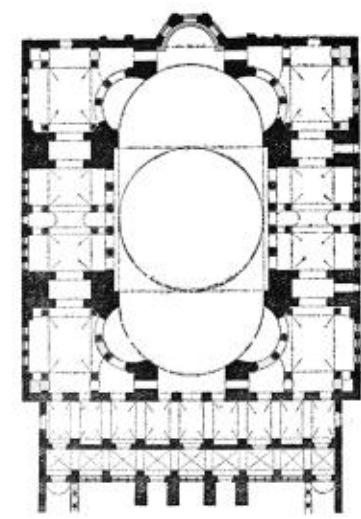


БАШНЯ ЦЕРКВИ СВЯТОЙ РАДЕГОНДЫ, ПУАТЬЕ, (ВЕНА) ФРАНЦИЯ.

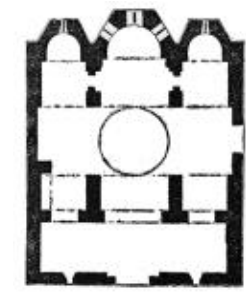
ФОТО XXII.



ДЕТАЛЬ ЗАПАДНОГО ФАСАДА, ЦЕРКОВЬ НОТР-ДАМ-ЛА-ГРАНДЕ В ПУАТЬЕ.



План церкви Святой Софии в Константинополе. Масштаб около 100 футов на один дюйм.



План церкви S. Теодор, Афины. Данные о 25 футов один дюйм.

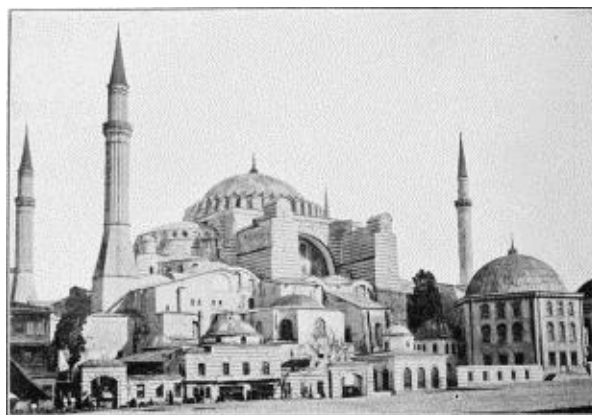
Особенностью восточного церковного здания, центрального зала, как правило, является отсутствие какого-либо особо впечатляющего внешнего вида. Это не обязательно было результатом принятого плана. Трудно найти какую-либо достаточную причину общего пренебрежения восточных дизайнеров внешним видом; если только это не то, что города Леванта были тогда такими, какими они являются сейчас, насколько может различить незнакомец, гуляющий по их улицам, с глухими побеленными стенами, за которыми видны только дверные проемы жилищ, и тут и там, на первом этаже, маленькие неархитектурные и тщательно зарешеченные окна. Уличные декорации, обычные для городов севера Европы даже в XI веке и хорошо известные нам своей живописностью и разнообразием, в Леванте просто отсутствуют, за исключением тех немногих городов, которые демонстрируют сильные внешние признаки торговых сношений с Европой. Интерьер действительно является главным в церковном строительстве, где бы то ни было, но в византийском искусстве это все, по крайней мере, так думает студент. [На фото XXIII](#) показан интерьер великой церкви Святой Софии в Константинополе, которая многим кажется самой благородной архитектурной концепцией христианского мира в любой его части. [На фото XXIV](#) приведен внешний вид того же здания: и сразу будет видно, как много нужно взять из него, чтобы судить о его истинно византийском характере. Высокие круглые минареты - современные турецкие пристройки, поставленные там для муэдзина, призывающего к молитве, огромные контрфорсы, выглядящие как высокие дома без окон, которые возвышаются по обе стороны от большой арки на фланге церкви, являются пристройками, возникшими частично в результате падения первоначального купола в шестом веке, а частично в результате гораздо более поздних ремонтных работ; и все маленькие купола рядом со зданиями, которые они покрывают, полностью современные, по крайней мере, в их нынешнем виде, какие бы фундаменты работы пятого века ни были заключены в них. Таким образом, представляется, что единственной поразительной внешней особенностью первоначального здания был бы медленный подъем и выпуклость центрального купола, к чему приводят схожие изгибы двух полукуполов, покрывающих полукруглые апсиды на северо-востоке и юго-западе и резко контрастирующих с огромной плоской стеной под аркой на северо-западе и юго-востоке.

ТАБЛИЧКА XXIII.

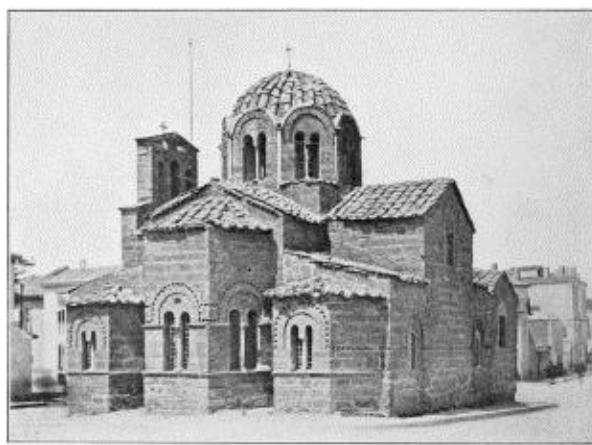


ЦЕРКОВЬ СВЯТОЙ Софии, КОНСТАНТИНОПОЛЬ. ИНТЕРЬЕР.

ТАБЛИЧКА XXIV.



ЦЕРКОВЬ СВЯТОЙ Софии, КОНСТАНТИНОПОЛЬ. ВНЕШНИЙ ВИД.



ЦЕРКОВЬ Святого ФЕОДОРА, АФИНЫ, ГРЕЦИЯ.

Хорошо известно, что великолепная концепция этого интерьера уникальна среди византийских церквей; иными словами, ни в одной из них нет такой же замечательной системы строительства с четырьмя очень открытыми арками (размахом в сто футов), поддерживающими этот низкий купол, который затем некоторым образом подкрепляется половинками куполов с двух сторон, создавая поразительную внутреннюю форму, хорошо видимую на [Фото XXIII](#). Однако в других отношениях эта великая церковь скорее типичная византийская церковь, чем отдельное здание. Другие церкви похожи на нее по конструкции; они похожи на нее тем, что центральная масса почти круглая, а второстепенные части расположены вокруг нее со всех сторон; они похожи на нее тем, что заимствовали свой конструктивный характер у сводчатых зданий Персии и соседних стран. Таким образом, церковь Св. Феодор в Афинах, план которого приведен на странице 86, хотя и имеет три апсиды, обращенные на восток, и притвор в западном конце, по-прежнему является зданием с доминирующей центральной особенностью, вокруг которой сгруппированы другие части. [На фото XXIV](#) это ясно видно, поскольку ничто не может быть более отдаленным от типа базилики, чем показанная здесь группа. Очевидно, что купол не завершен — это не полностью организованный дизайн — его перекрыли настолько дешево, насколько это было возможно, и на настолько низком уровне, насколько позволяли окна: эти окна заменяют большие световые проемы западного этажа. В Молдавии и в южных губерниях России такие купола встречаются сотнями, и их конструкция довольно хорошо проработана. [На фото XXV](#) изображен монастырь в регионе Кавказа, в котором главная церковь и три часовни поменьше завершены возведением точно таких же куполов над этими центральными отделами. Сейчас все эти здания очень маленькие. Высота куполов внутри составляет двадцать пять футов, восемнадцать футов, шестнадцать футов в ширину: маленькая часовня святого Теодора не вместила бы и сотни молящихся. Легко видеть, что внешний дизайн с высоким куполом был разработан для этих небольших зданий; но легко видеть также, что общий план способен обеспечить более благородную внешнюю обработку. Поэтому, если когда-нибудь в современной Европе будет предпринята попытка строить в византийском стиле, она неизбежно будет изменена этой возможностью и очевидной необходимостью удовлетворения общего спроса на великолепный внешний вид. Недавно построенный собор в Лондоне, о котором говорится ниже, в главе X, является примером этого.

ТАБЛИЧКА XXV.



ГЕЛАТСКИЙ МОНАСТЫРЬ БЛИЗ КУТАЙСА НА КАВКАЗЕ.

ФОТО XXVI.



ЧАСОВНЯ, НЫНЕ МУЗЕЙ, В НАНСИ, (МЕРТ И МОЗЕЛЬ) ФРАНЦИЯ.

Тем не менее, великолепие византийского стиля должно проявляться в его внутреннем убранстве. Греческая половина Империи переняла у римских властителей мира вкус к великолепному материалу; и везде, где можно было достать немного денег, доставляли алебастр, розовый и серый мрамор из греческих и азиатских каменоломен. Мозаика придавала более яркий цвет; и это также дало возможность передать евангельскую историю и легенды о святых на постоянных картинах. Церковь Святого Марка в Венеции - это тот тип, который стоит изучить европейцам. Ощущение чистого восторга от сияющего и гармоничного цвета в сочетании с мягкими и плавными линиями нигде не ощущается так сильно: ни одно здание, пока Санта-София не будет очищена от турецкой побелки, не подействует так сильно на любителя великолепных украшений.

ГЛАВА IV

ЦЕНТРАЛЬНЫЙ СРЕДНЕВЕКОВЫЙ ЗАМЫСЕЛ

Готическая архитектура является естественным развитием романской архитектуры северной Франции. Он возник во второй половине двенадцатого века, и это происхождение было полностью конструктивным. Романские строители были чрезвычайно озабочены проблемами каменной кладки кровли, как упоминалось в главе III, и в качестве средства для облегчения этого перекрытия был взят план арочного ребра из тщательно обработанного твердого камня, перенесенного по диагонали через открытое пространство, для которого требовалась каменная крыша: затем другое такое же ребро пересекало первое, оставляя только треугольники, каждый примерно в четверть от полного размера открытого пространства, по которым треугольники можно было легко перекрыть. Вместо квадрата или параллелограмма, занимающего тысячу квадратных футов по горизонтали и нуждающегося в перекрытии несколько сложным сводом, все, что требовалось, - это тщательная подгонка двух узких арок из тесаного камня, а затем очень простое перекрытие каждого из четырех треугольников, площадью около двухсот квадратных футов каждый, по горизонтали. Казалось бы, это был простой и довольно очевидный прием, но потребовалось тридцать лет, чтобы разработать, и когда он был завершен, вся великая система готического строительства и весь готический стиль, включая все, от Реймского собора до самой маленькой часовни, произошли от него как нечто само собой разумеющееся.

Если студент желает получить четкое представление о природе и внешнем виде готических ребристых сводов, он может изучить [Рисунок XXVI](#), на котором структура видна лучше, чем на высоких сводах собора. Каждое ребро является частью независимой каменной арки шириной около фута и глубиной двадцать дюймов или два фута. Массивные арки (*voussoirs*) очень тщательно вырезаны, и арка построена со всей ее совокупностью соответствующих арок так, чтобы они сходились наверху, посередине, в выступе из ограненного камня. После этого треугольные пространства достаточно легко возводить из камней меньшего размера и более грубых пород, а выступы снаружи и сверху заполняются еще более грубой кладкой.

Этот стиль был разработан на том участке местности, который лежит между Луарой на юге, Соммой на севере, Маасом на востоке, а на западе — линией, проведенной с севера на юг через города Кан и Анже, - это территория размером примерно сто тридцать на двести пятьдесят миль, равная Англии и Уэльсу к югу от Трента и Мерси, или, скажем, штату Пенсильвания. Этот стиль никогда не был в лучшем виде, за исключением территории нынешней Франции, хотя границы вышеназванного района вскоре были преодолены доведенной до совершенства готикой. Наиболее близкими к французским и, следовательно, наиболее нормальными и безупречными примерами за пределами Франции являются примеры на Рейне и в северной Испании, где, по-видимому, работали французские мастера-каменщики. Готика, зародившаяся в Англии еще в 1290 году, отличается исключительной красотой в простом, квазидомашнем, менее величественном и менее совершенном стиле, чем французский. Готика Германии и австрийских владений отличалась от обычного типа несколько фантастичностью и неправильностью, но еще больше отсутствием продуманного соотношения частей. Так называемая готика Италии никогда не вызывает восхищения как стиль, за исключением нескольких цистерцианских монастырских церквей: и великолепные соборы, такие как Орвието, Сиена, Монреале и Флоренция, по праву любимы за их великолепное сочетание декоративного искусства формы и цвета — их мозаики, их изящные скульптуры из мрамора, их кованые и высоко развитые портики, их великолепные настенные гробницы - но имеют второстепенное архитектурное значение из-за самого факта их полного отсутствия конструктивного значения.

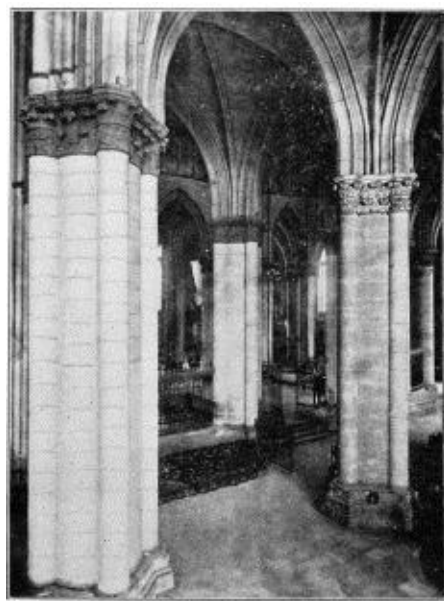
Давайте рассмотрим Амьенский собор в департаменте Сомма, примерно в шестидесяти милях к северу от Парижа. Это мы можем считать общепринятым представителем французских готических

церквей, действительно лишенным некоторых черт, которые сохранили другие церкви того времени, но полностью типичным по своему плану и структуре. [На фото XXVII](#) изображен интерьер, обращенный с хоров на запад, и показан неф в крутом ракурсе, так что его семь пролетов сильно укорочены, а вместе с ними и часть северного придела и часть хора, на котором мы стоим. Большая высота нефа показана без того иногда неприятного ощущения узости, непропорциональной высоте, которое иногда можно увидеть на фотографиях, сделанных непосредственно по оси столь величественной церкви. Элементы, составляющие эту огромную высоту, также видны; первый ряд арок нефа повторяется на хорах и в трансепте, второй этаж арочных проемов, который дает нам трифорий,^[41] и третий этаж, который называется clearstory и который содержит большие окна, а также своды, образующие внутреннюю крышу церкви. Круглое окно вдалеке образует важную часть западного фасада. Рядом со зрителем возвышающаяся стена, разделенная на навесы и арки и увенчанная лесом остроконечных элементов, полностью сделана из резного дуба и включает в себя невероятное количество изысканнейшей резьбы, которая украшает все части самой перегородки, а также партеры или сиденья для хористов, которые смутно видны внизу. Железные ворота, которые считаются закрытыми, открывают доступ к этой ограде, которая является литургическим хором, то есть оградой, сделанной внутри архитектурного хора и предназначенной для духовенства и их помощников. Что касается эпох, то вся структура церкви относится к тринадцатому веку: ее своды, арки, простенки и окна, а также изящная скульптура; и ее первоначальный план, хотя и был задуман в последние годы двенадцатого века, нельзя считать доведенным до совершенства до тех пор, пока на нем не выросло сооружение. Резная работа хора гораздо более поздняя, представляющая последнее развитие готического искусства и, скорее всего, относящаяся к нашей главе V: известно, что она была выполнена между 1508 и 1520 годами. Несколькими годами позже были созданы великолепные каменные скульптуры для внешнего экрана на хорах — массивной стены, ограждающей это изящное произведение из резного дуба. Но о них следует упомянуть в главе V. Огромные железные ворота, красивые в своем роде, относятся к восемнадцатому веку: они заменяют благородную ширму из жубе, которая когда-то отделяла хоры от перехода, где сходятся неф и трансепты.

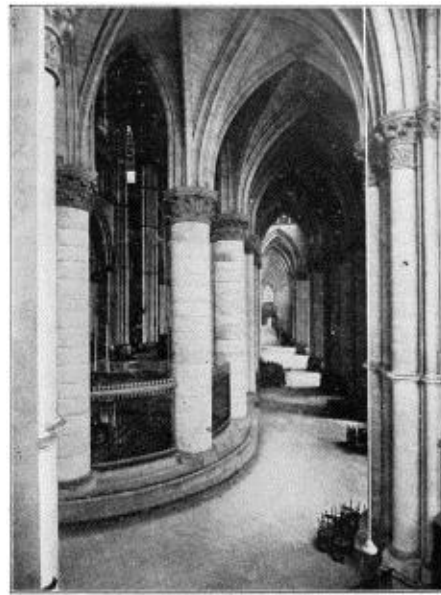
ТАБЛИЧКА XXVII.



КАФЕДРАЛЬНЫЙ СОБОР АМЬЕНА (СОММА), ФРАНЦИЯ, ХОРЫ И НЕФ СМОТРЯТ На ЗАПАД.
ФОТО XXVIII.



КАФЕДРАЛЬНЫЙ СОБОР В РЕЙМСЕ (МАРНА), ФРАНЦИЯ, ВИД ИЗ ПРОХОДА НА ХОРАХ, ВИД На Север



КАФЕДРАЛЬНЫЙ СОБОР В РЕЙМСЕ (МАРНА), ФРАНЦИЯ, ВИД ИЗ ПРОХОДА НА ХОРАХ, ОБРАЩЕН НА ЗАПАД.

Теперь достаточно ясно, чем мы должны восхищаться и наслаждаться, когда стоим в такой церкви, как эта. Невнимательный зритель поражается огромной высоте церкви; а крыша, возвышающаяся на сто сорок футов над головой, не невидима и не теряется в темноте, но демонстрирует свою сложную конструкцию из эластичных ребер, несущих тонкие своды, которые опираются на ребра и торчат во всех направлениях, так что общий характер конструкции легко уловим. Высота проявляется — это в некотором роде объясняется — в его разделении на три этажа, каждый из которых, опять же, кажется разделенным скульптурными капителями, отмечающими изгиб арок. Крестообразный план, уводящий взгляд в залы и переходы, поначалу не воспринимаемые, усиливает конечный эффект величия, зависящий от пространства, как бы сильно он ни задерживал полноту этого впечатления. Обилие деталей в лепнине и цветочной скульптуре, а также в конструктивных элементах, вероятно, усиливает эффект размера за счет постоянного повторения похожих групп: и это само по себе способно доставить наибольшее удовольствие изучающему, который находит в нем как бы музей декоративной скульптуры, расположенный не в бессмысленной последовательности, как когда фрагменты расставлены на полке, а в очень важном порядке и в последовательностях как по горизонтали, так и по вертикали. Изучающий подобные вопросы по-прежнему испытывает постоянно растущее уважение к логической проницательности строителей, которые ничего не добавляют просто для украшения, но придают своим конструктивным элементам вид декоративных элементов. Здесь нет ни плит из драгоценного мрамора, ни барельефов, искусно выполненных в лепнине, как в зданиях императорского Рима, ни, в настоящее время, вообще никаких цветовых эффектов, за исключением больших окон; ибо все следы живописи, оставшиеся от средневековья, давным-давно уничтожены. Здание никогда не могло повлиять на поверхностное убранство в римском смысле этого слова: украшение, покрывающее все части его интерьера и скрывающее или игнорирующее структуру; эффектные картины, которые там были, как мы знаем, были локальными по своему характеру, близкими глазу и несущими определенное послание церковного значения. Декоративный инстинкт готических строителей проявился не в этом, а в обработке самого здания. Давайте рассмотрим другой великий собор - в Реймсе, в департаменте Марна. На [фото XXVIII](#) показаны два вида интерьера, оба ближе к ист-энду. На первом вы смотрите далеко на запад по северному проходу, примерно в четырехстах двадцати футах от того места, где мы стоим, к открытой двери, видимой на западном фасаде. На другом мы смотрим через собственно хоры, то есть литургическую ограду, с юго-запада на северо-восток, видя начало изгиба шевета, или округлой апсиды. В этих внутренних видах более интимно видны характерные черты великой готической церкви. Необъятность,

высота, парящее величие интерьера на данный момент игнорируются, и мы видим нижние своды и группирующиеся колонны, которые поддерживают их, и более высокие своды нефа, а также изящную скульптуру капителей. Однако интерьер, хотя, безусловно, имеет первостепенное значение, - это не все, что нам нужно изучить.

Внешняя сторона готической церкви так же тесно связана со структурой, как и внутренняя, и составляет с ней единое целое. На [фото XXIX](#) показан внешний вид Амьенского собора. Самые высокие окна находятся на верхнем этаже, который является верхней частью центрального нефа, в данном случае нефа хоров. Под ними находится крыша внутреннего прохода, скрытая здесь пирамидальными крышами часовен, построенных гораздо позже. Теперь, что касается леса летящих контрфорсов, этих наклонных каменных переключателей, опирающихся на каменные арки, которые окружают прозрачный этаж, то единственное их назначение - воспринимать и нейтрализовать натиск сводов внутри. Высокий свод над прозрачным этажом упирается в самые верхние пролетные контрфорсы. Свод внутреннего придела имеет гораздо менее внушительный напор, воспринимаемый сводами внешнего придела, поскольку линии плана прямые, восточная и западная, и сводами часовен, как только начинается изгиб шевета^[42]. С помощью двойного набора пролетающих контрфорсов, внутренних и более высоких, а также внешних и более низких, тяга высоких сводов переносится через все пространство, занимаемое двумя проходами, и, наконец, передается вертикальным опорам, которые сами служат также контрфорсами для внешнего прохода. Или, чтобы приблизиться к тому же набору противодействующих сил извне, мы видим, идя вдоль любого фланга церкви или огибая изгиб шевета, ряд тяжелых и прочно сложенных каменных опор с наибольшим горизонтальным размером в направлении, пересекающем ось церкви; то есть каждая из них имеет, возможно, двадцать футов в ширину и три фута в ширину, три с половиной или четыре фута в ширину, измеренных с востока на запад. Каждая из этих опор встроена в низкую стену за пределами внешнего прохода или часовни, как показано на [Фото XXIX](#), и нижняя часть этой стены помогает противостоять толчку свода крыши того же прохода или часовни. По мере того как пирс поднимается, вскоре на нем не остается никаких стен и крыш, и летящие контрфорсы сводов упираются в него.

ТАБЛИЧКА XXIX.



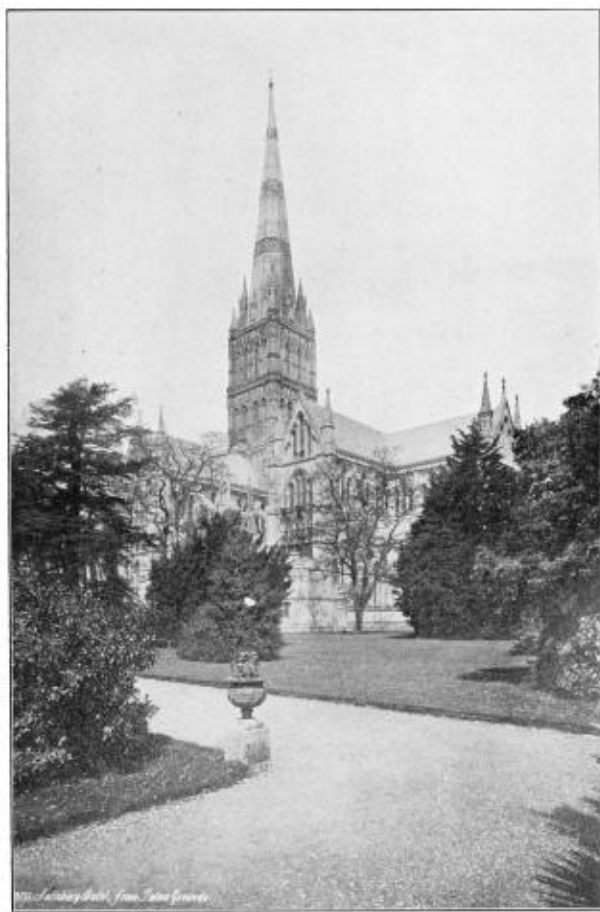
КАФЕДРАЛЬНЫЙ СОБОР В ШАРТРЕ (ЭР И ЛУАРА), ФРАНЦИЯ, ИЗ СЕ

У строителей готики были другие мысли, помимо их логичного желания повсюду показывать истинную структуру. У них также был вкус к направленным вверх линиям: вкус, который, кажется, усилился с развитием стиля. Не этот вкус в первую очередь сделал их здания высокими по сравнению с их шириной: это был просто вопрос удобства и получения очень больших окон над крышами приделов. Но сама остроконечная арка и крутая крыша, необходимая для защиты каменных сводов от дождя в дождливом климате, постоянно подталкивали строителей к более крутому наклону, более острому острию, более возвышенному дизайну.

На фото XXX изображен Шартрский собор, видимый над домами города с юго-востока. Две большие башни слева от картины примыкают к западному фасаду: одна из них, более простая, видимая крайним слева и примыкающая к западному фасаду с юга, является самой известной башней во Франции и самым важным произведением в истории готического башенного строительства, потому что она безупречно демонстрирует переход от романского стиля к готике в тех формах, которые непосредственно вызваны необходимостью перекрытия интерьеров. Эти второстепенные детали (поскольку только сводчатый интерьер можно назвать основной частью готической церкви) перекликаются с этим сводчатым интерьером в парящем характере дизайна, как было сказано выше. Другая башня была перестроена в гораздо более поздний период и идеально отражает витиеватую готику пятнадцатого века. Итак, мы должны представить себе две башни на западном конце, каждая из которых очень похожа на предыдущую; и, как показано на рисунке, две другие примыкали к южному трансепту. На Пластины один из них перекрыт строительными лесами, в настоящее время ведутся какие-то ремонтные работы. Две похожие башни должны были примыкать к северному трансепту, а башня, несомненно, рассчитанная на большую массу, чем любая из только что описанных боковых башен, должна была возвышаться в той части церкви, где трансепт пересекает большой неф — “перекресток”, как его обычно называют. Глядя на этот вид Шартрского собора, мы должны представить себе, что у него нет того высокопарного вида, вызванного ровной линией конька церкви, потому что эта крыша не была бы

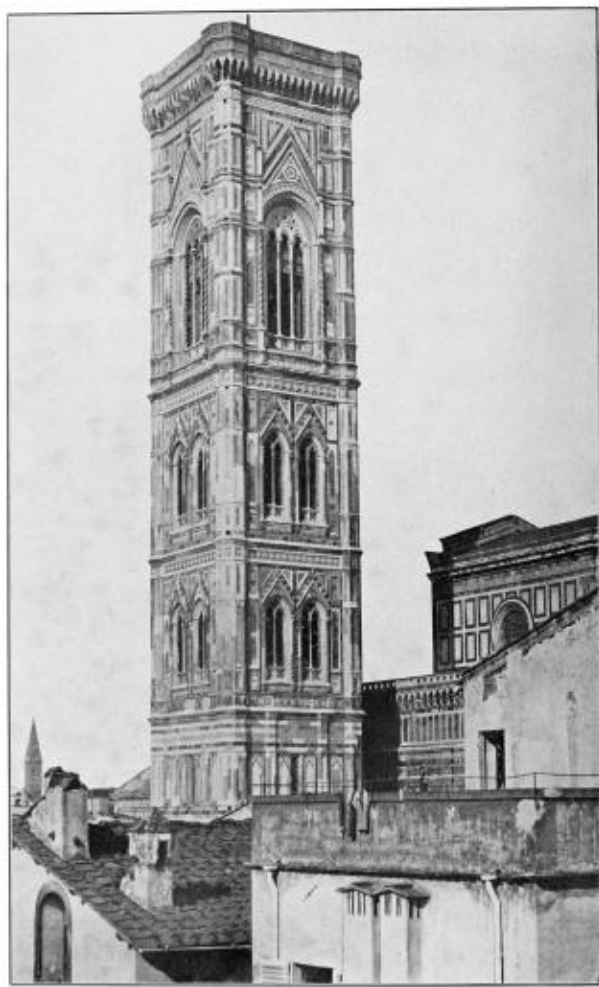
видна, кроме как небольшими участками, семь огромных шпилей, возвышающихся высоко над ней, и семь квадратных башен, которые их поддерживают, скрывающих крышу, за исключением тех случаев, когда зритель перемещается по церкви. Теперь неоспоримым упреком готическому стилю является то, что ни одна из этих великих церквей так и не была достроена. Там были некоторые башни, которые были настолько разрушены из-за горения крыш, что их снесли. Существовали шпили, которые сейчас исчезли, но большая часть великолепных башен, задуманных строителями первых лет тринадцатого века, осталась незавершенной, и о церквях, которые должны были иметь их, можно судить только усилием ума, подобным тому усилию, которое мы должны приложить, рассматривая здания классической древности. С готическим искусством у нас лучше, чем с греческим, потому что у нас есть детали, а также потому, что у нас есть то, чего, можно сказать, не было ни у одного греческого здания, - великолепные и впечатляющие интерьеры. Но нигде нет великой готической церкви, завершенной в своем задуманном внешнем эффекте. Ближайший подход к завершению строительства, несомненно, можно найти в Англии и, на выбор, в прекрасном соборе Солсбери. Архитектура здесь далеко не такая великолепная, как на континенте; она более спокойная, более непритязательная; она менее экстраординарна по масштабам, менее грозно превосходя жилые и правительственные здания: и отчасти в результате этого было легче строить и легче поддерживать эти здания в их предполагаемом состоянии. [На фото XXXI](#) изображен этот собор среди близких деревьев и хорошо объясняется та особенность положения, из-за которой некоторые английские соборы так сильно отличаются от соборов Континента. Однако, несмотря на деревья, бросается в глаза большая особенность двух трансептов — один пересекает неф в том месте, где возвышается башня, как и было задумано в Шартрском соборе, [Фото XXX](#); другой, к востоку от него, странным образом примыкает к хорам, не имеющим аналогов на Континенте.

ТАБЛИЧКА XXXI.



КАФЕДРАЛЬНЫЙ СОБОР В СОЛСБЕРИ, УИЛТС, АНГЛИЯ, ОТ С.Е.

ТАБЛИЧКА XXXII.



КОЛОКОЛЬНЯ КАФЕДРАЛЬНОГО СОБОРА ФЛОРЕНЦИИ, ТОСКАНА.

Итак, при оценке такого здания и такого художественного замысла, как этот, очевидно, что мы не можем использовать принципы, которые удобно соблюдать в случае с греческим или греко-римским памятником. Легкость заменяет очевидную стабильность: это первое, что бросается в глаза. Дело не столько в том, что стены тонкие, сколько в том, что они исчезли: стен нет — только ряд проемов, разделяющих окна, причем проем, заполненный стеклом, намного больше, если измерять по горизонтальной линии, проходящей через окна, чем протяженность сплошной каменной кладки. Вы сразу видите, в чем заключается оправдание поговорки “стеклянная стена с каменной крышей”. Но это еще не все: основной целью дизайнера было относиться к своей конструкции как к главному источнику вдохновения для своего дизайна. Внутри и снаружи все показано таким, какое оно есть на самом деле, точное выполнение обязанностей каждым камнем в сооружении хорошо видно даже невнимательному наблюдателю. Это можно считать справедливым и для ранних греческих работ: но тогда структура греческого храма самая простая из возможных, простое крепление каменных балок к каменным столбам — никаких арок, которые можно было бы надвинуть, никаких окон, которые можно было бы открыть в стене, и, самое главное, никаких попыток перекрыть что-либо каменной кладкой, за исключением тех случаев, когда каменная балка достаточно прочна, чтобы перекрыть небольшое открытое пространство между двумя прочными столбами. Более того, греческий храм был настолько покрыт росписью, а там, где краска не скрывала всю поверхность, эта поверхность уже была настолько тщательно сглажена и унифицирована, что было трудно отличить камень от камня даже в построенных из мрамора храмах Афин, тогда как храмы из мягкого камня, покрытые штукатуркой, по архитектурному эффекту представляли собой абсолютные монолиты. Как для римского строения, возведенные с беспрецедентной массовости, и удивительно импозантный в своей массе и в

большом размере и благородных пропорций его интерьером, он был скрыт из поля зрения совершенно противоречивые претензии на trabeated работ в модифицированном греческие ордера колонн и пилястр: а где они не были в употреблении, стены очень часто скрыты мрамором в большие листы, разбивая стекла, или формованной штукатурки. Готическое здание также было раскрашено: ни у кого не было никаких колебаний при нанесении оштукатуренных поверхностей для нанесения краски там, где требовался сложный рисунок; но это ничего не скрывало, кроме стыков нескольких каменных блоков. Основные элементы сооружения оставались видимыми снаружи и внутри, и именно благодаря разумному распределению частей этих сооружений, каждой по отношению ко всем остальным, был достигнут главный архитектурный эффект.

Следует назвать еще один класс зданий четырнадцатого века - итальянские готические церкви. [На фото XXXII](#) изображено самое совершенное произведение среди них - башня, известная как Кампанила Джотто. Его внешняя сторона полностью облицована мрамором, по большей части тонкими плитами, белыми, ставшими желтыми, красными, ставшими тепло-коричневыми, и черными или почти черными; а к более крупным элементам сложной композиции добавляется мельчайшая мозаика, состоящая из одной полосы за другой по всей высоте, и еще более тонкая игра света и тени, вызванная легкими и хорошо смоделированными рельефами орнаментального характера. Внизу, невидимый на фотографии, находится ряд статуй в нишах и две горизонтальные полосы барельефов священной и легендарной тематики. Башня является исключительной по своему совершенству постройки, но в схеме строительства нет ничего особенного: она почти так же проста, как греческий храм. И в этом отношении большой собор рядом с ней похож по своему характеру. Не готический ни по пропорциям, ни по какой-либо системе контрфорсов, ни по исчезновению стен в конструктивных опорах, ни по расположению скульптуры; готичен он только тем, что имеет заостренные арки и ребристые своды, хотя они настолько подперты массивной каменной кладкой, что вещь не более эластичная, чем залы римских терм.^[43] Но это прекрасно в деталях, инкрустировано и тиснено, и наиболее внушительно по массе снаружи, однако внутри не имеет пропорций в неф; и даже внутри это грандиозный неф, по которому вы поднимаетесь к кульминации целого в святилище под большим куполом.

ГЛАВА V

ПОЗДНЕСРЕДНЕВЕКОВЫЙ ДИЗАЙН

Вн Главе IV мы видели, насколько сильно художественный эффект готических церквей зависит от их конструкции. Все в конструкции зависит от сводов и ведет к ним; все в декоративной обработке зависит от конструкции. Это верно за исключением той степени, в какой общепризнанная потребность в украшении, основанная на изучении природы и абстрактной формы, изменяет дизайн. Таким образом, резьба по традиционным листьям ленты, прямой или, казалось бы, изогнутой вокруг столба, и выбор цвета декоративного окна или окрашенной панели стены под окном действительно не зависят от конструкции. Более того, готические скульпторы были такими же исключительно энергичными и напористыми, как и готические строители, и работали с ними над созданием великолепных схем связанных скульптур, которые гармонировали с работой этих очень смелых и умелых строителей. Теперь, когда после окончательного изгнания английского короля и его армий из Франции, подавления внутренних распри между враждебными партиями и умиротворения страны при Карле VII произошел внезапный всплеск строительства и декоративного искусства, полуразрушенные церкви были отремонтированы, а разрушенные заменены. Между 1455 и 1515 годами произошло возрождение архитектурного искусства, сравнимое с концом двенадцатого века. Было построено не так много крупных церквей, потому что почти в каждой епархии был свой кафедральный собор, и потому что жители городов или знать больше не придерживались исключительно церковной точки зрения; но этому способствовало значительное увеличение количества и великолепия гражданских и частных зданий.

Таким образом, существует новое и очень великолепное готическое искусство, начинающееся примерно во времена завоевания Бордо и Гаскони, когда английские армии были окончательно изгнаны из Франции, и заканчивающееся только с полным установлением классического возрождения при Франциске I. Одновременно с этим или почти одновременно с этим существовало великолепное искусство Испании, это любопытное и фантастическое раннее Возрождение, отмеченное для нас такими памятниками, как Дом Лонха в Валенсии, портал Университета в Саламанке и портал церкви Святого Павла в Вальядолиде; а в Бельгии - эпоха больших ратуш, построек в стиле Модерн. тот, что в Лувене, датируется примерно 1460 годом; тот, что в Оденарде в конце рассматриваемой сейчас эпохи. В Германии также было положено начало наиболее привлекательной гражданской архитектуре: а в Англии, хотя гражданская война йоркистов и ланкастеров отложила сколько-нибудь заметный мирный рост искусства почти до конца пятнадцатого века, с восшествием на престол Генриха VII в 1485 году была создана так называемая архитектура эпохи тюдоров, которая на самом деле была продолжением и развитием любопытного перпендикулярного готического искусства с добавлением веерных сводов - самого оригинального и, возможно, также самого великолепного художественного достижения Британских островов. Теперь во всем этом высокоорганизованном и витиеватом искусстве наблюдался общий отказ от конструктивного принципа, который был корнем ранней готики, и не было изобретено никакого нового конструктивного устройства или системы, чтобы занять его место. Новое искусство - это искусство удобства и великолепия, но оно не имеет особого отношения к строительным нуждам. Новоготические строители были очень умелыми и образованными, они знали ребристые своды наизусть, а также разбирались в сводах из цельного панциря: они могли делать все, что угодно, — но у них не было никакой особой задачи, которую они ставили перед собой, и поэтому они играли со своими зданиями. В последующие столетия также не было введено никакого нового принципа строительства.

В греческом строительстве, в римском строительстве, в романском строительстве, и особенно в его кульминации в готической системе, мы должны смотреть на то, как строились здания. План,

то есть расположение частей для обеспечения полезности или внутреннего эффекта, имеет много общего с нашей оценкой здания: но структура, фактическое соединение материалов, имеет еще большее значение. Вы не претендуете на то, чтобы судить о греческом храме, не имея возможности почти сосчитать камни, из которых он сложен, или не оценив в полной мере относительную роль, которую они играют. В готической архитектуре, несомненно, ни один человек не стал бы мечтать о том, чтобы получить какое-либо удовольствие от посещения церкви, не получив сначала хороших практических знаний о том, как она стала такой, какая она есть — как каменная крыша удерживается на месте таким чудесным образом, каким мы ее видим, и какую роль играют опора и контрфорс. Но этот интерес к жизни сооружения ослабевает по мере того, как мы рассматриваем постройки четырех столетий, начиная с 1400 года. Мы должны рассмотреть несколько великолепных произведений искусства, созданных в период с того года до начала Французской революции, но ни в одном из них нет особого призыва к изучению теории или практики строителей. Они могут строить хорошо или они могут строить небрежно: при новом режиме это сравнительно безразлично, поскольку проекты создаются и осуществляются ради них самих; и мастер строительства больше не является мастером дизайна.

Читатель поймет, что в таких общих утверждениях, как эти, в вопросах изобразительного искусства всегда есть много недостатков и оговорок. В пятнадцатом веке на всем севере Европы все еще царила готическая энергия. После переломного 1400 года, как и прежде, появились великие строители. В этом обсуждении будут даже упомянуты имена людей, которых особенно хвалили как великих конструкторов: дело в том, что их система строительства имела мало общего с их дизайном. Якопо Сансовино и сэр Кристофер Рен были великими строителями, но их проекты от этого ни в коем случае не стали лучше. Их работы повсюду отмечены современной характеристикой абстрактного дизайна, как будто их намеревались вырезать из цельного блока, а затем поместить в условия кладки из строительного раствора и огранки камня, потому что это был единственный способ, которым могли действовать строители того времени.

Давайте рассмотрим веерные своды Англии. Самое раннее их появление - в галереях Глостерского собора, построенного после 1375 года. [На фото XXXIII](#) показана восточная амбулатория этих монастырей. На первый взгляд кажется, что этот склеп построен из ребер, подобных амьенскому или Реймскому, как показано на табличках в главе IV; но сеть выступающих ребер в Глостерском склепе - всего лишь симулякр. Свод представляет собой монолитную каменную оболочку, однородную и построенную из крупных кусков. На фото XXXIV показан свод хорового нефа собора Питерборо, видимый снизу. Стыки камней можно разобрать: они не имеют никакого отношения к системе молдингов и панелей. Однако в Англии, где готическая сводчатая система никогда не была столь важным фактором в искусстве, как на Континенте, эта новая и уникальная сводчатая система была введена сразу после окончания Войны Алой и Белой розы. Три великими памятниками этого “веерного свода” являются часовня Святого Георгия в Виндзорском замке, часовня Генриха VII при Вестминстерском аббатстве в Лондоне и главная и самая благородная из всех - часовня Королевского колледжа в Кембридже. Этот последний интерьер вполне можно считать лучшим в Англии; а другие упомянутые примеры уступают ему по очарованию; и все же, поскольку Кембриджскую часовню очень часто фотографировали, мне показалось, что здесь лучше рассмотреть менее известные образцы. Хранилище - совершенно безопасное сооружение, особенно в небольших масштабах, но оно не имеет ребристых сводов. Однако, когда около 1515 года было начато строительство большого склепа в часовне Генриха Седьмого в Вестминстерском аббатстве, пришлось придерживаться другой системы. Пролет или четкая ширина нефа не очень велики, и все же задача поддержания удивительной каменной крыши, изображенной на [фото XXXV](#), была достойна самого проникательного и смелого строителя того времени. Каменные ребра, выступающие прямо из стоек, лишь с малейшей претензией на сводчатые шахты в маленьких круглых лепных украшениях со слегка обозначенными капителями, на самом деле являются арками, на которых держится вся каменная конструкция крыши. Большие подвески, в которых исчезают эти ребра, и которые сами по себе

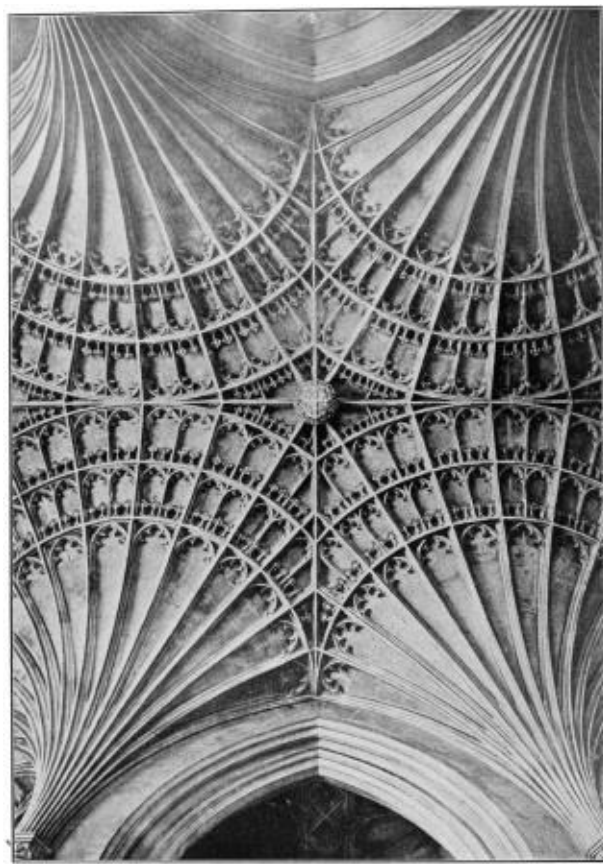
составляют основу веерообразной сводчатой системы, конечно, не имеют конструктивной ценности. Крышу следует воспринимать как сложную геометрическую резьбу, искусно расположенную в подобии строительного произведения; ее реальная конструкция (достаточно прочная, продуманная, иначе крыша не выдержала бы) замаскирована необычной композицией из расходящихся линий, как если бы монастырь Глостерского собора одолжил свою крышу, чтобы она была поднята высоко в воздух и завершена со стороны, обращенной к окнам, продолжением каждого круглого конуса в этом направлении. На [фото XXXVI](#) приведен замечательный рисунок конструкции этого свода, сделанный Робертом Уиллисом, и легко видеть, что, хотя механическое мастерство, проявленное в работе, велико и своеобразно, от системы готических сводов ничего не осталось, как и никакой зависимости, возложенной на многочисленные расходящиеся ребра, которые, по-видимому, являются самим каркасом сооружения. Они представляют собой декоративную лепнину, выполненную на поверхности цельного каменного свода, построенного в единой оболочке, которая простирается от одной к другой из больших поперечных арок, охватывающих неф.

ТАБЛИЧКА XXXIII.

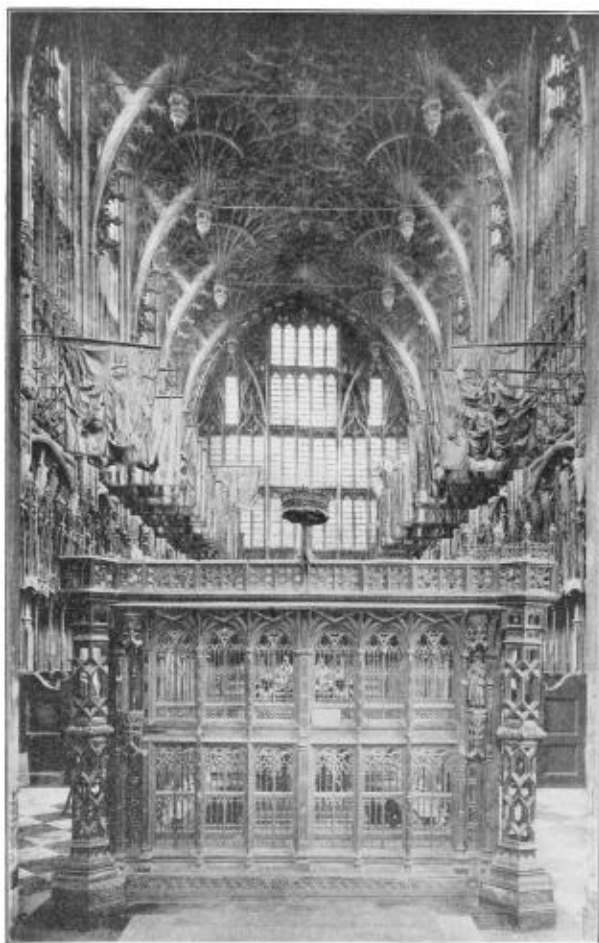


КАФЕДРАЛЬНЫЙ СОБОР В ГЛОСТЕРЕ, ГЛОСТЕРШИР, АНГЛИЯ, ВИД ИЗ МОНАСТЫРЯ.

ТАБЛИЧКА XXXIV.

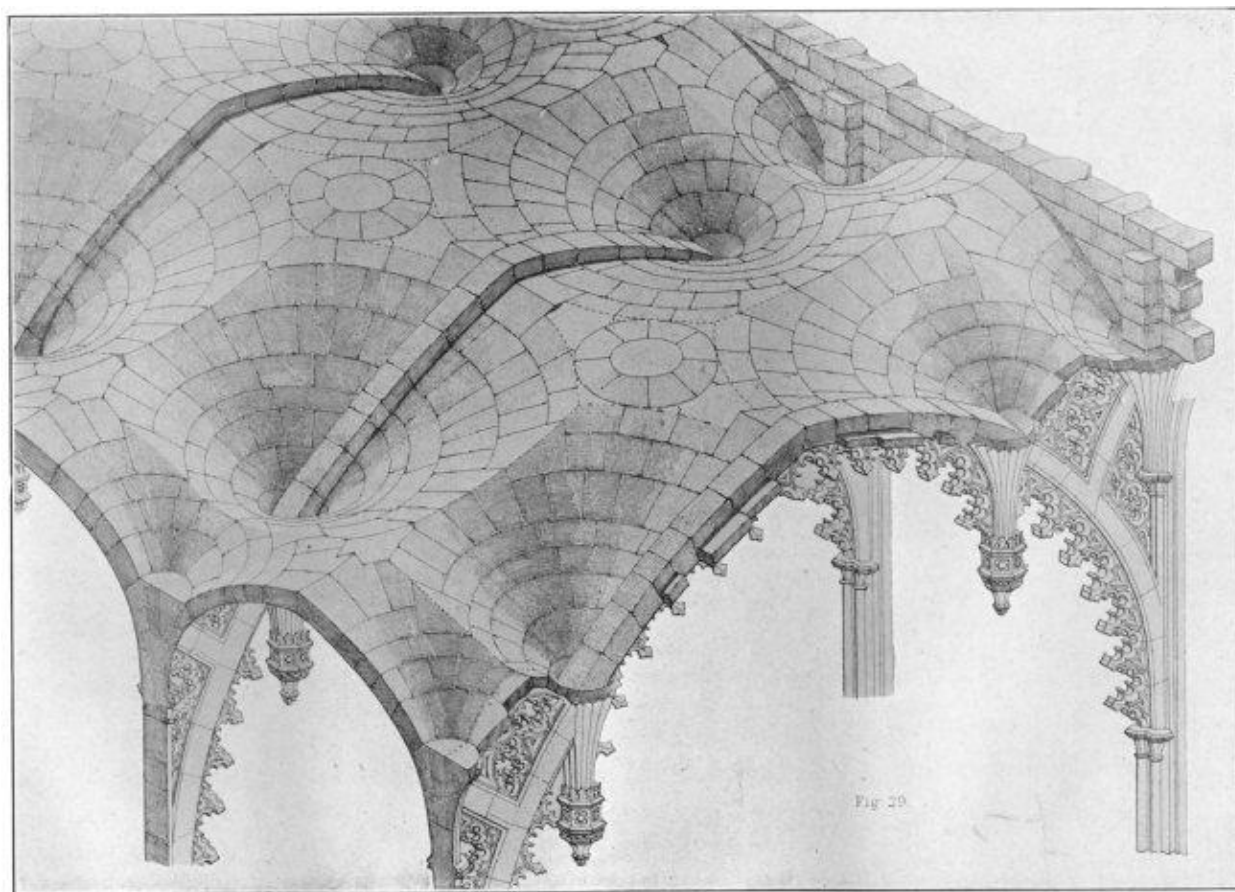


**СОБОР В ПИТЕРБОРО, НОРТАНЗ, АНГЛИЯ, ВЕЕРНЫЕ СВОДЫ ХОРОВОГО ПРОХОДА.
ТАБЛИЧКА XXXV.**



ВЕСТМИНСТЕРСКОЕ АББАТСТВО, ЛОНДОН, ЧАСОВНЯ ГЕНРИХА VII.

ТАБЛИЧКА XXXVI.



СООРУЖЕНИЕ КРЫШИ ЧАСОВНИ ГЕНРИХА VII.

(По рисунку Роберта Уиллиса.)

Этот дизайн знаменует собой кульминацию в Англии той витиеватой готики, в которой ранние принципы играют второстепенную роль, в то время как новая проработка и приемы обманчивого блеска мастерства выходят на первый план и поглощают интерес зрителя. Никто не может остаться равнодушным к фантастическому и в то же время непреходящему очарованию такой крыши. Крыша часовни Кингз-колледжа уже упоминалась как необычайной красоты, образуемая вместе с поддерживающими ее вертикальными элементами и окнами между ними готический интерьер, столь же великолепный, как все, что привозят из Франции: но ее красота принадлежит стилю, который уже утратил смысл своего существования, и ее видимость конструктивного достоинства в некотором смысле обманлива. Восхищение, которое мы испытываем к такому памятнику, сильно отличается от того, которое мы испытываем к интерьерам великих готических церквей, изображенных на табличках в главе IV, или ко многим другим прекрасным нефам и хорам тринадцатого и четырнадцатого веков в Англии, Франции, Испании и Германии. В Эли и Солсбери, Бурже и Лаоне, Бургосе и Жероне, Кельне и Вене студент входит в огромную церковь, свод которой был достроен когда-то между 1200 и 1400 годами, с совершенной уверенностью в том, что сооружение столь же искреннее и очевидное, сколь и впечатляющее; ему также не приходит в голову никаких сомнений относительно полезности окружающих его элементов сооружения. Только с началом цветистой готики это здоровое настроение больше не может сохраняться.

Давайте рассмотрим церковь Бру, стоящую недалеко от города Бург-ан-Бресс на юге Бургундии. Строительство началось примерно в 1510 году: иными словами, его строительство совпадает с ранними годами правления Генриха VIII в Англии, и правлением Фердинанда и Изабеллы в Испании; а в истории архитектуры оно совпадает со столь значительной частью здания нынешнего собора Святого Петра в Риме, что определило архитектурный стиль этой великой церкви. [На фото](#)

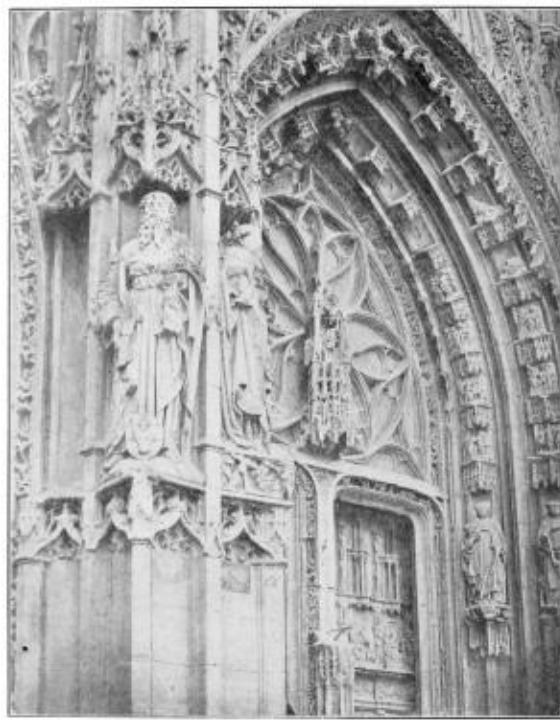
[XXXVII](#) изображен вид церкви Бру, обращенный на запад, к большому фасаду, большие окна которого наполняют неф ослепительным дневным светом и делают саму западную стену невидимой. Готическая структура здесь закончена — так же логична и точна, как в пальмовые дни тринадцатого века; но декоративная обработка действительно отличается! Справа находится могила герцогини Маргариты Австрийской, которая достроила церковь и соорудила свою собственную гробницу и могилу ее мужа рядом с гробницами более ранних принцев этой линии. Эта гробница представляет собой сооружение, полностью соответствующее церкви, поскольку она действительно была причиной ее существования. В такой работе нет ничего более интересного, чем полностью реализованный натуралистический характер скульптуры. Нигде искусство скульптора не проявлялось так свободно, как в этих ярких готических зданиях, — так свободно развиваться, оставаясь при этом в строгом соответствии с требованиями архитектурного проекта. Великолепная церковь Святого Вульфрана в Аббевиле, на крайнем севере Франции, помогает нам еще яснее увидеть это экстраординарное развитие архитектурной скульптуры, потому что масштаб ее больше, а художественная мощь проявлена неизмеримо лучше для решения великих задач. [Фотография XXXVIII, на которой](#) изображена часть западных порталов этой удивительной церкви, покажет, насколько полностью изменилось искусство скульптора с тех пор, как были созданы порталы Реймса и Шартра. Что касается архитектурного оформления, то оно по-прежнему похоже на церковь Бру, в готическом стиле с некоторыми изменениями. Влияние, которое готическая система сводов и сооружения, поддерживающие своды, оказали на французских строителей, видно по этому возвращению к более ранним принципам, как только позволили разногласия в стране.

ТАБЛИЧКА XXXVII.



ЦЕРКОВЬ БРУ В БУРГ-АН-БРЕССЕ (AIN), ФРАНЦИЯ.

ТАБЛИЧКА XXXVIII.



ЦЕРКОВЬ СВЯТОГО ВУЛЬФРАНА, АББЕВИЛЬ (СЕВЕР). ФРАНЦИЯ. ПОДРАЗДЕЛЕНИЕ ЗАПАДНОГО ФРОНТА.

Знаменитые ратуши Нидерландов сохранили для нас самые совершенные, потому что не смешанные, следы яркой готики в гражданских зданиях. Самым последним из всех и самым маленьким по значимости является здание в Ауденарде в Бельгии, построенное между 1525-30 годами. Он представлен на [рисунке XXXIX](#) и хорошо подходит для живописного воспроизведения в небольшом масштабе, поскольку мало зависит от скульптурных деталей. Единственная репрезентативная скульптура, имеющая значение во всем этом фасаде, под карнизом, - Мадонна с Младенцем над лоджией, с которой городские власти обращались к народу во времена муниципальной независимости. Фантастический готический узор с традиционной резьбой покрывает пустые пространства стен сплошной завесой из легких и не неприятных шероховатостей; а пространства на стенах настолько малы, что этот формальный вид орнамента не вызывает отвращения. В нишах следовало бы разместить маленькие статуэтки, но здание, похоже, не сильно пострадало от их отсутствия. Мы можем судить о нем как о том, что оно есть, о самой простой и практичной ратуше, построенной со стрельчатыми арками, с крутой крышей, украшенной башней, слуховым окном и шпилем, и все сооружение покрыто этой тонкой завесой лепного, остроконечного и ажурного орнамента, главным образом потому, что церковная архитектура предыдущих лет привела к такому дизайну в результате естественной эволюции, и потому, что дух времени знал только одно архитектурное решение. Таким образом, здание без сводов, с пятью этажами комнат, заменяющими большой зал церкви, с окнами, открывающимися и закрывающимися для удобства обитателей маленьких комнат, тем не менее, полностью соответствует церковному зданию того времени, и его следует рассматривать как часть великого и давнего высочайшего стиля, из которого оно выросло.

ТАБЛИЧКА XXXIX.



РАТУША АУДЕНАРДА, БЕЛЬГИЯ.

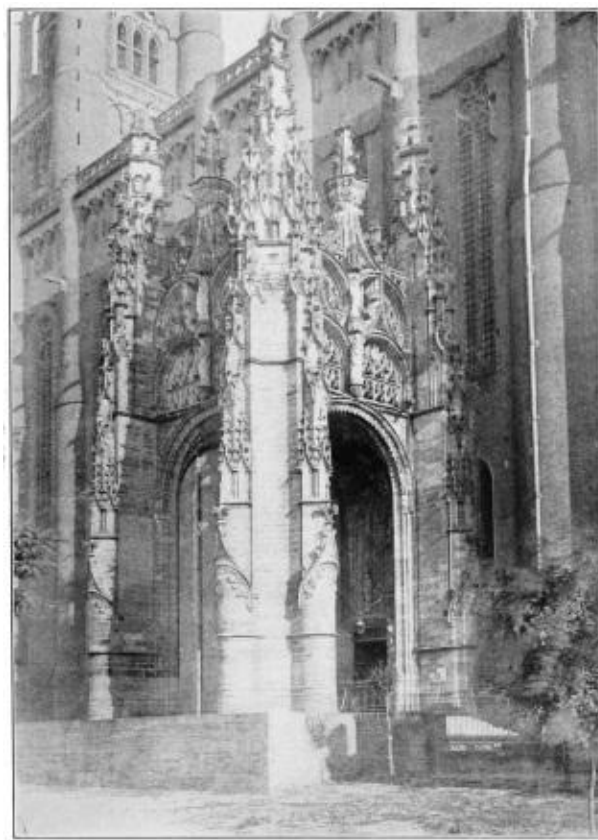
ТАБЛИЧКА XL.



КАФЕДРАЛЬНЫЙ СОБОР В АЛЬБИ (ТАРН), ФРАНЦИЯ, ВНЕШНИЕ ВОРОТА, ВЕДУЩИЕ К ЮЖНОМУ КРЫЛЬЦУ.

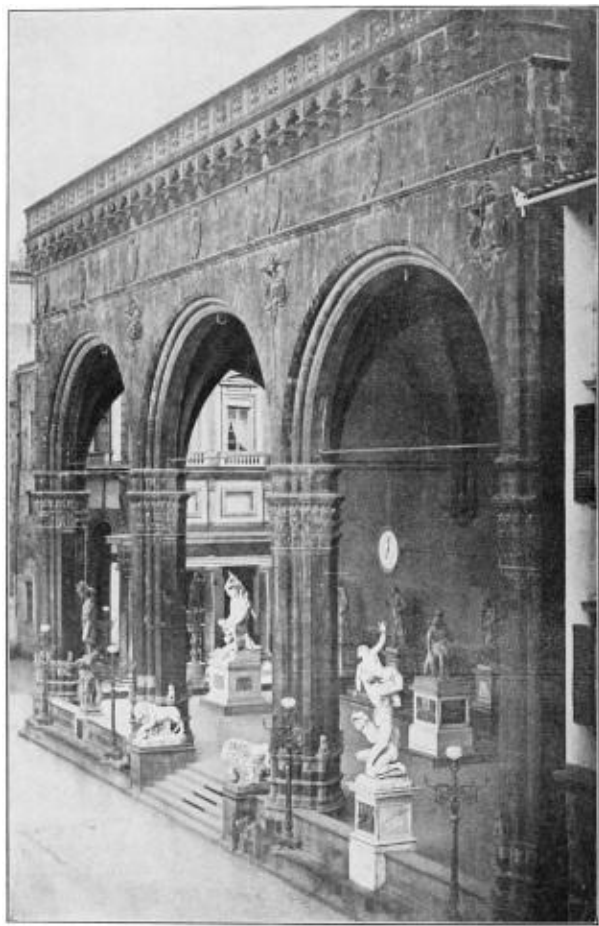
На знаменитом южном крыльце собора в Альби эта витиеватая готика достигла своей кульминации. [На фото XL](#) показано внешнее крыльцо; то, которое, когда собор действительно был важной крепостью, охраняло первый подход к длинному лестничному пролету, внешнему перрону. Среди второстепенных прелестей одухотворенной старой архитектуры нет ничего более привлекательного, чем это сочетание витиеватого и даже фантастического дизайна с серьезной торжественностью крепостных башен и суровой линией зубчатых стен, предназначенных для военной службы. Проходя через эти ворота, которые пробиты просто в крепостной стене и ведут непосредственно в какое-либо закрытое помещение, посетитель поднимается примерно по двадцати пяти каменным ступеням и достигает крыльца, показанного на [фото XLI](#), но он входит в него не через большую арку; это южная арка, доступ к которой должен быть на уровне собственного подоконника. Справа, частично скрытый огромным контрфорсом-опорой, находится более узкий восточный дверной проем, к которому можно подняться по ступенькам с внешнего крыльца, [табличка XL](#). Большое внутреннее крыльцо ([Табличка XLI](#)) датируется первыми годами шестнадцатого века и является одним из величайших триумфов, поскольку является одним из самых последних произведений этого странного искусства, которое отказалось от основного характера и основы готической архитектуры, не утратив при этом своего производного и вторичного очарования, которое можно определить как очарование живописного разнообразия и резкого контраста — полной противоположности, или так кажется, спокойной гармонии греческого дизайна.

ТАБЛИЧКА XLI.



КАФЕДРАЛЬНЫЙ СОБОР АЛЬБИ (ТАРН), ФРАНЦИЯ, ЮЖНАЯ ПАПЕРТЬ.

ТАБЛИЧКА XLII.



ЛОДЖИЯ ДЕИ ЛАНЦИ, ФЛОРЕНЦИЯ, ТОСКАНА.

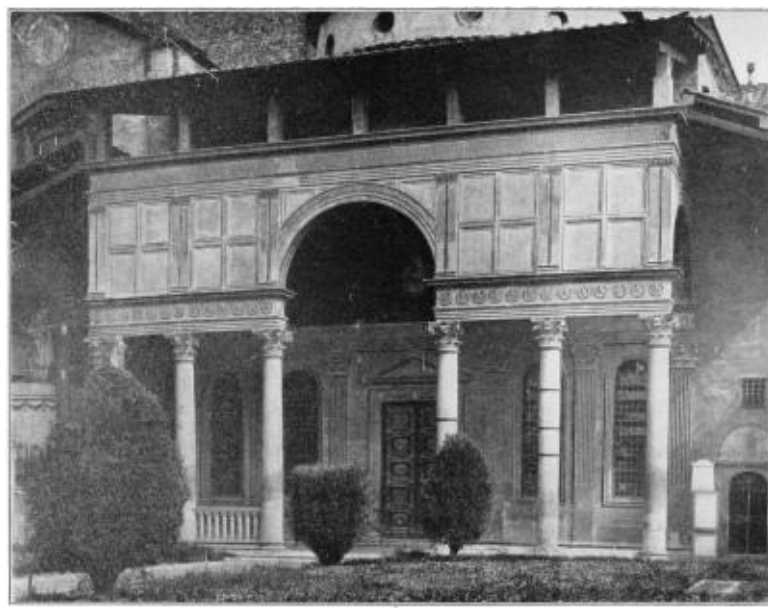
ГЛАВА VI

ВОЗРОЖДЕННЫЙ КЛАССИЧЕСКИЙ ДИЗАЙН

Около 1420 года н.э. в архитектурном облике центральной Италии произошли большие изменения. Рисорджименто^[44] уже был в полном разгаре, и это было особенно связано с изучением литературы классической древности, которое продолжалось почти столетие. Латинских авторов изучали заново, и впервые в Европе интересовались греческими авторами и обсуждали их, хотя время для серьезного изучения языка еще не пришло. Произошли также очень заметные изменения в чувствах, устремлениях и силе художников и скульпторов. Джотто завершил свою работу и был мертв почти столетие, и Симоне Мартини столько же; Никколо Пизано был мертв так давно, что его влияние ощущалось главным образом в творчестве его сына Джованни, который также умер за столетие до начала нашего настоящего исследования: Орканья, архитектор, а также художник и скульптор, в духе итальянской традиции противостоял влиянию северной школы готического искусства и оставил после себя, когда умер, около 1380 года, замечательный портик во Флоренции, известный как портик улан. (См. [Фото XLII](#).) Каждый из этих людей сделал все, что мог, чтобы увести мысль художников от вненационального готического стиля. Как скульптор и как живописец, каждый из этих художников мог во многом помочь ему на руинах античности. Если бы там были только саркофаги и другие переносные рельефные скульптуры, у них было бы достаточно материала, чтобы начать свою работу в направлении более высокого реализма, более совершенного изучения человеческого тела, более изысканного подбора драпировок, более строгого стиля композиции, чем позволяли предыдущие столетия. Классическое чувство овладело художниками и скульпторами: Паоло Учелли, Кастаньо, Джентиле, Мазолино и, прежде всего, великий Мазаччо были за работой; а что касается скульптуры, то Лоренцо Гиберти было сорок лет, а Донателло тридцать четыре, и современное искусство формы обрело форму. Скульпторы и художники были воодушевлены в своих амбициях произведениями греко-римского искусства, окружавшими их; но памятники древней архитектуры были настолько искажены даже в пятнадцатом веке, что требовался совсем другой урок, прежде чем можно было понять их значение, и этот урок, это сильное учение, должно было быть преподано через ученость, а не через наблюдение художника. Только после того, как древняя литература была хорошо изучена в течение полувека, молодой строитель-энтузиаст Филлипо Брунеллеско взялся изучать римские способы возведения сводов и отправился с этой целью в Рим как место, где сохранилось большее количество важных классических зданий, или, возможно, как место, где стоял всегда знаменитый Пантеон. (См. Главу II.) Это было в 1430 году, прежде чем было начато первое строительство, в котором была предпринята попытка использовать классические порядки в совершенно новых работах. Это была часовня Пацци, пристроенная к церкви Санта-Кроче во Флоренции, и внешний вид ее показан на [фото XLIII](#), насколько это возможно для получения понятной фотографии ее наиболее важных частей. Это небольшая вещь, но, несомненно, на нее приятно смотреть из-за смелости, требуемой от ее создателя. Если мы попытаемся представить себе образ мыслей человека, который никогда не видел ничего, построенного в греко-римском стиле в какой бы то ни было форме, или спроектированного в греко-римском духе, который знал здания классического дизайна только как фрагментарные руины и который сам реализовал множество собственных проектов в духе, конечно, не готическом, но уж точно не классическом, и который тогда, в возрасте пятидесяти пяти лет, во времена, когда жизнь была короче и начиналась раньше, чем сейчас, предпринял и выполнил такую композицию, как эта, действительно появится повод для удивленного восхищения. В маленьких ронделях, украшающих фриз над колоннами, чувствуется что-то современное итальянскому стилю, но эти рондели заполнены херувимами, и вся композиция может быть отнесена к христианскому духовному чувству. И снова дух пятнадцатого века прослеживается в скульптуре центральной арки, как на [archivolt^{\[45\]}](#), так и на [intrados^{\[46\]}](#) но у него не было антикварного образца украшенной арки, и как художник он почувствовал

потребность в ней. В резных выступах верхнего фриза ошибочно использованы древние формы, орнамент в виде стригил, взятый с какого-то саркофага; но это также можно простить, принимая во внимание тот факт, что скульптор, каким бы он ни был, не осмеливался браться за архитектурную резьбу с предполагаемым классическим замыслом. Соединенные пилястры верхнего этажа трудно назвать классическими; на самом деле пилястры любой формы - редкость во внешней архитектуре, насколько мы знаем здания Императорского Рима; и этой особенности было суждено стать характерной чертой неоклассической архитектуры: но, впервые представляя ее здесь, Филлипо, должно быть, самому себе казалось, что он делает только то, что сделал бы римский дизайнер второго века, если бы взялся за такой маленький и изысканный проект. Мы не должны забывать, что это были огромные памятники - Пантеон, Колизей и базилика Константина, - которые итальянским мастерам приходилось изучать, когда вставал вопрос об общем расположении. У них действительно было то, чего нет у нас в еще нетронутых интерьерах некоторых сооружений на Палатинском холме и недалеко от Форума: но у них вряд ли могло быть много примеров дизайна в малом масштабе — наилучшей архитектурной обработки, применяемой к зданиям очень небольшого размера. Общая высота этого портика не превышает тридцати пяти футов, а длина его ненамного больше: среди древних руин Италии даже в первой четверти пятнадцатого века не могло быть много таких изысканных украшений, как это.

ТАБЛИЧКА XLIII.



ЧАСОВНЯ ПАЦЦИ, ЦЕРКОВЬ САНТА-КРОЧЕ, ФЛОРЕНЦИЯ, ТОСКАНА.

ТАБЛИЧКА XLIV.



ПАЛАЦЦО РУЧЕЛЛАИ, ФЛОРЕНЦИЯ, ТОСКАНА.

До сих пор возрождение архитектуры осуществлялось в соответствии со здравым смыслом, и когда ученый и гуманист Лео Баттиста Альберти выступил на первый план в качестве независимого дизайнера архитектурных композиций и создал фасад дворца Ручеллаи ([Фото XLIV](#)), строительство которого было начато в 1451 году, он добавил плоскую пилястру с легким рельефом к хорошо известному типу фасада дома. Самое любопытное в этом введении пилястр то, что как только их увидели, они сразу же вызвали неприязнь, по крайней мере, в передней части палаццо с его круглыми арочными окнами. Палаццо Питти было начато самим Брунеллеско и вообще без каких-либо пилястр; затем появился фасад Ручеллаи его соперника, и тридцать лет спустя мы снова вернулись к старой точке зрения, а дворец Строцци (см. [Фото XLV](#)) и дворец Медичи (впоследствии Риккарди) представляют собой здания без этих, казалось бы, неуместных пристроек. Удивительно видеть, сколько здравого смысла было у этих первых любителей античного величия.

Использование северного стиля, остроконечной готики с ее ребристым сводом и живописной обработкой, полностью прекратилось в Италии с появлением первых образцов возрожденной классической архитектуры: но не по этой причине древнеримский способ строительства получил популярность, и римские методы проектирования не увенчались успехом без борьбы. [На фото XLVI](#) показан внутренний двор Канцелларии в Риме, который вряд ли мог быть построен ранее 1475 года; одновременно с ним построено множество изысканных портиков аналогичного дизайна, портиков, в которых своды исходят из капителей колонн; и внешний порядок — кажущийся порядок частей, который стал для итальянцев пятнадцатого века таким же важным, относительно, как это было для их предков одиннадцать столетий назад, совсем не похожий на порядок этих предков. Только в самых редких случаях римские архитекторы классического периода строили таким образом, когда арки исходили непосредственно из капителей. Полный римский порядок действительно соседствует с этим современным типом. [На фото XLVIII](#) показан внутренний двор венецианского дворца в Риме, дата которого всегда указывается как 1460 год, и это действительно римский орден! Здесь полностью воспроизведена та самая необычная система дизайна, в соответствии с которой зацепленная колонна, известная как простое украшение или конструктивная полезность которой ограничивается этим небольшим утолщением опоры в этом месте, выглядит как главный опорный элемент; в то время как арка, которая действительно выполняет работу, рассматривается как второстепенное заполнение панели между ними. Это любопытное устройство, изобретенное, когда римляне Империи хотели строить свободно и в то же время проектировать так, как проектировали греки, вновь использованное их подражателями в пятнадцатом веке и с тех пор никогда не оставляемое, настолько вошло в нашу современную жизнь, что мы не знаем и не видим его несоответствия. Дизайнер, который мог бы иметь сильное чувство конструктивности в своей работе, счел бы невозможным воспроизвести этот мотив: с другой стороны, те многие дизайнеры, которые искренне восхищены традициями школ, принимают это как одну из необходимых черт великой и достойной классической архитектуры. Любопытно сравнить с только что приведенными примерами тот, что показан на [Фото XLVII](#), на котором аркада первого этажа выполнена в классическом римском стиле, за исключением того, что очень неглубокая пилястра заменена зацепленной колонной и таким образом становится общепризнанным украшением, в то время как между арками нет определенного архивольты, так что пилястра остается единственным украшением этого этажа; в то время как выше был применен наиболее реалистичный метод из возможных. За исключением этого странного небольшого удвоения консолей над более крупными опорами, этот верхний этаж столь же логичен и очевиден, как если бы он был построен во Франции в тринадцатом веке. Перемычка, опирающаяся попеременно на эти более крупные опоры с их пилястроподобной обработкой и на маленькие и стройные колонны полностью ренессансного дизайна, несет, в свою очередь, балки крыши и водосточный желоб перед ними, и это все. В этом нет абсолютно никакого притворства, никакого притворства того, чем оно не является; и сочетание двух историй привело к созданию одного из прекраснейших композиционных произведений в Италии. Датой создания этого очаровательного

сооружения, монастыря Святой Марии делла Паче, можно считать первое десятилетие шестнадцатого века. Мода меняется даже в неоклассической архитектуре, и когда в последние годы того же великого столетия рассматривался проект Палаццо Боргезе, спаренная колонна использовалась как любимое украшение. Много позже он появился в Париже, украсив знаменитый восточный фасад Лувра; но здесь, еще в те времена, когда королева Елизавета и ее дворяне сопротивлялись испанской армаде, соединение колонн, почти неизвестное в древности и никогда не использовавшееся в Ринасименто, пользуется полным успехом в том, что мы называем классицизмом.^[47] Действительно, в этом портике и лоджии, [плита XLIX](#), мало настоящего классического стиля, за исключением тщательности, с которой соблюден более простой порядок, тосканский или модифицированный дорический, на первом этаже, и ионический порядок выше — пропорции этих колонн также тщательно соблюдаются. Читатель вряд ли оставит без внимания холодность дизайна, отсутствие присущего ему колорита и свежести: дизайнер настолько уверен в своих методах и настолько заранее уверен в своих намерениях, что от Возрождения больше не осталось и следа. Если мы пересечем Альпы, то обнаружим в зданиях того времени Ренессанс во всей его красе, но Ренессанс во Франции почти на столетие отстает от Ринасименто в Италии.

ТАБЛИЧКА XLV.



ПАЛАЦЦО СТРОЦЦИ, ФЛОРЕНЦИЯ, ТОСКАНА.



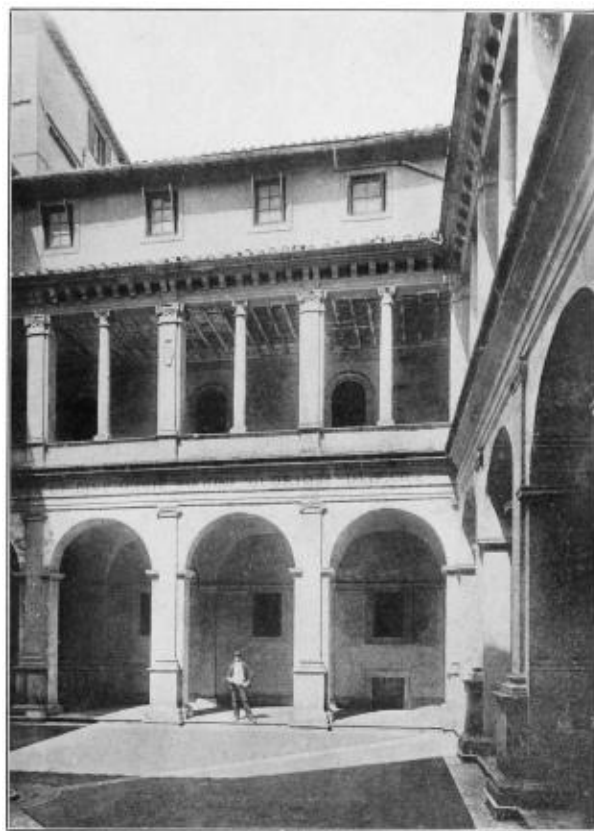
ПАЛАЦО РИККАРДИ, ФЛОРЕНЦИЯ, ТОСКАНА.

ТАБЛИЧКА XLVI.



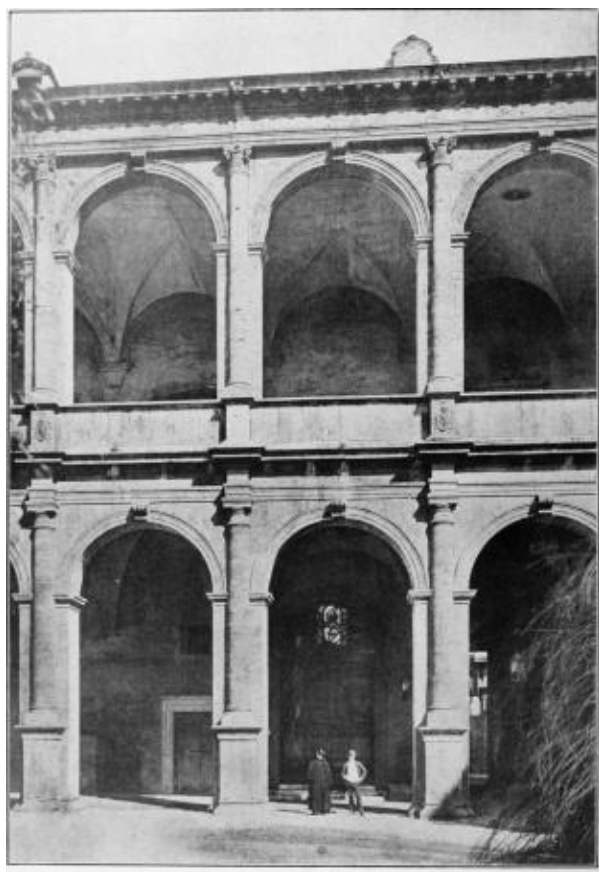
ДВОРЕЦ КАНЧЕЛЛАРИЯ, ВНУТРЕННИЙ ДВОР РИМА.

ТАБЛИЧКА XLVII.



ЦЕРКОВЬ САНТА-МАРИЯ-ДЕЛЛА-ПАЧЕ, РИМ. МОНАСТЫРЬ.

ТАБЛИЧКА XLVIII.



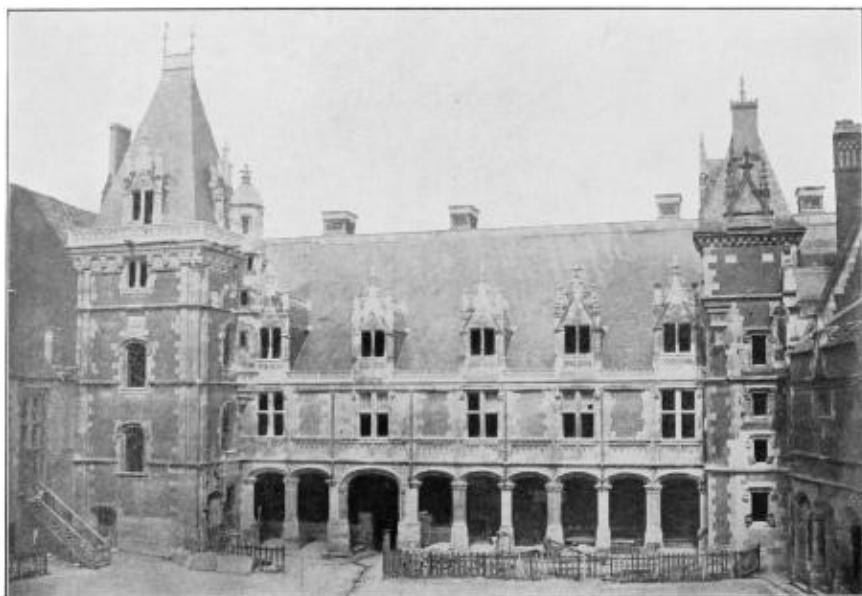
PALAZZO DI VENEZIA, ROME. ВНУТРЕННИЙ ДВОР.

ТАБЛИЧКА XLIX.



ПАЛАЦЦО БОРГЕЗЕ, РИМ. ВНУТРЕННИЙ ДВОР.

ПЛАСТИНА L.



ЗАМОК В БЛУА (ЛУАРА И ШЕР), ФРАНЦИЯ, ФЛИГЕЛЬ ЛЮДОВИКА XII.

ГЛАВА VII

ПОЗЖЕ БЫЛ ВОЗРОЖДЕН КЛАССИЧЕСКИЙ ДИЗАЙН

В этой главе мы должны рассмотреть переходную эпоху для северной Европы. Глава VI посвящена периоду перемен в Италии; но там была лишь короткая переходная эпоха, настолько быстрыми и прямыми были перемены. Итальянцы были готовы принять имитацию классической архитектуры в надежде, что за ней последует настоящая классическая архитектура. Независимо от того, насколько плохой была имитация, насколько неадекватным было изучение, для итальянцев было настолько естественно, что архитекторы изучали то, что они, итальянцы, всегда считали лучшей архитектурой, что они были готовы прощать ошибки. На Севере все было настолько по-другому, насколько это было возможно. Могущественная готическая школа была такой же энергичной, какой она не была никогда с середины тринадцатого века, то есть с дня своего первого блестящего расцвета: и каждый, каждый каменщик, каждый плотник, каждый епископ или аббат, каждый дворянин или великий офицер, знал, каким должно быть здание или деталь, не спрашивая мнения ни одного исследователя римского прошлого. Север, как правило, столь же неохотно признавал важность любых подобных исследований, сколь Юг был готов настаивать на них. Таким образом, только многомесячной перевозки придворных из Франции в центральную Италию, и это в то время, когда Рисорджименто в архитектуре находилось на самом расцвете, могло быть достаточно, чтобы заставить придворную знать задуматься о величественных методах проектирования, внедренных современными исследователями античности. В 1494 году Карл VIII отправился в Рим: за пять лет, прошедших с тех пор, дворяне его двора увидели в Италии гораздо больше, чем в своей собственной стране. После восшествия на престол Людовика XII они мало-помалу возвращались, полные той славы, которую видели. Для них было очевидно, что итальянский дворец с его грандиозной лестницей, его величественным порядком окон на фасаде, его достоинством, его довольно холодной сдержанностью был более достоин принца, чем более уютные и естественные здания, которые они оставили после себя во Франции, — здания, выдержанные в том же стиле и духе, что и деревенские церкви, и дома даже менее богатых горожан.

И все же есть живое доказательство того, с какими трудностями пришлось столкнуться классическим стилям даже в столь поздний период, чтобы утвердиться во Франции. На табличке L показано то крыло замка в Блуа, которое было построено около 1500 года и которое называется крылом Людовика XII. На табличке LI изображен прилегающий участок здания, который был построен около 1525 года и известен под именем Франсуа I. В более раннем крыле, показанном на фото L, хотя итальянская война продолжалась годами, прежде чем в нем был заложен или обтесан камень, нет никаких признаков какого-либо изучения классических деталей. Здание такое, каким оно было бы, если бы не вторжение предыдущего короля в Италию — если бы ни один французский дворянин не мечтал привезти домой итальянских рабочих и итальянские идеи. Остроконечная арка сдвинута в сторону и заменена трехцентровой аркой и перемычкой, но исключительно из соображений удобства и без малейшей мысли угодить тем самым изучающим античность. Остается высокая и крутоскатная крыша, простое и очевидное остекление с отверстиями, расположенными там, где они необходимы, и лишь второстепенная ссылка на деликатность пропорций; неравномерная длина куанов и *шатров*^[48] оконных косяков, ажурный парапет и утопленные панели, и даже листовая скульптура - все это относится к средневековью; нигде нет пилястры, классической колонны или намека на антаблемент.

Итак, в построении следующего правления, Франциска I, частично показанного на [табличке II](#), виден прогресс в изучении античности. Здесь есть пилястры, но такие, которые римлянину эпохи империи показались бы очень странными, и, в некотором смысле, есть антаблемент между вторым и третьим рядом окон; и поэтому капители немного напоминают ионический стиль, по

крайней мере, в плоской стене справа от главной лестницы. Но во всех отношениях, в высокой крыше, огромных и богато украшенных дымоходах, свободном оформлении остекления, еще более свободном и легком обращении с лестницей, с ее пандусами и отверстиями, обработанными с очевидным прицелом на одухотворенный эффект, и с небольшим вниманием к классической серьезности пропорций, все по-прежнему средневековое. Читатель поймет, что арки слева от лестницы с римскими зацепленными колоннами между ними и антаблементом, который они несут, были пристройкой времен Гастона Орлеанского, около 1640 года: все это было сметено реставрацией при Дюбане: целью этой реставрации было главным образом приведение этих двух больших частей дворца в состояние, в котором они находились, например, в царствование Генриха III, когда Генеральные Штаты проводились в одном из его больших залов, а именно в том, небольшая часть которого видна слева на фото L.

Студент, приближаясь к любому из этих интересных зданий, должен помнить, что стиль более раннего, [табличка L](#), был вынужден уступить место более новому стилю, поскольку тот, в свою очередь, вскоре вышел из моды и был заменен более строгими классическими зданиями, которые упомянуты ниже. Эволюция не была совершенной, рост не был просто естественным и неизбежным, стиль не созрел, медленно продвигаясь от точки к точке развития, от более простого к богатому, от меньшей степени сложности к большей. Это был постоянный приток новых обращений из Италии и от итальянизированных путешественников, иногда знати великого двора, такой как коннетабль Монморанси, иногда князьям церкви, таким как два кардинала Амбуаза, а иногда только ученым, скромным изучающим греческий и латынь, таким, как Рабле и Ла Бюэти. Следующий шаг был сделан тем самым коннетаблем Монморанси, который, находясь в то время на пике своего богатства и влияния в государстве, начал строительство нового замка Экуэн после 1540 года — довольно ранняя дата, но работа была передана в руки бескомпромиссного классициста Жана Буллана. На табличке LI изображена часть этого замка, боковая сторона с правой стороны, когдаходишь в большой двор через главные ворота. Здесь классические порядки более уместны, и хотя высокая крыша, монументальные дымоходы и огромные, возвышающиеся мансардные окна все еще принадлежат собственно французскому ренессансу с небольшим прямым итальянским влиянием, легко увидеть, как повсюду в лепнине, в более крупных деталях проявилось классическое чувство архитектора. Даже его мансардные окна, живописные и, в некотором смысле, средневековые по дизайну, имеют пилястры и дорический фриз, все они приближены по своим пропорциям к классическому стандарту. Что касается главной стены, то достаточно взглянуть на портик с колоннами в ее середине, чтобы увидеть, как пропорции этих двух порядков изменили дизайн из конца в конец. Этот фасад, за исключением двух мансардных окон посередине, которые более поздние, датируется почти той же датой, что и то здание, которое показано на фото LI. Но переход к неоклассическому искусству продвинулся гораздо дальше. Изучающий увидит в этих дисциплинированных деталях, в этом систематическом расположении и формировании начало той спокойной и довольно медленной эволюции, которая снова рассматривается в главе VIII.

ТАБЛИЧКА LI.



**ЗАМОК В БЛУА (ЛУАР И ШЕР), ФРАНЦИЯ, ФЛИГЕЛЬ ФРАНСУА I. ФРАНЦИЯ.
ТАБЛИЧКА ЛП.**



CHATEAU OF ECOUEN (SEINE ET OISE), FRANCE, COURTYARD.



УОЛЛАТОН-ХОЛЛ, НОТТС, АНГЛИЯ.

Общий хронологический взгляд, который мы применяем ко всем этим меняющимся стилям, хорошо помогает запоминанию, а через это - быстрому и почти инстинктивному сравнению. Это помогает студенту также в его поиске причин. Таким образом, становится любопытно отметить, что делали англичане в то время, когда классический Ренессанс благополучно начался во Франции; Испания лидировала, Фландрия (находившаяся под влиянием Испании) рядом, Германия лишь немного отставала. Англичане строили загородные дома времен Тюдоров и Елизаветы. Те, что построены из дерева с заполнением каменной кладки между бревнами, принадлежат к старой системе строительства, когда-то столь же распространенной в северо-западных частях Континента, как и в Англии: но те, что более претенциозны, обычно имеют некоторое небольшое вторжение форм, заимствованных из Италии, смешанных с тюдоровским или полуготическим дизайном. Таким образом, Воллатон-холл, главный фасад которого показан на [табличке LII](#), датируется временем более поздним, чем Экуэн, но ему далеко до классической атмосферы, отраженной в этом величественном здании. Мы не должны сравнивать его с каким-либо классическим стандартом; мы должны рассматривать его абстрактно, отмечать его достоинства как внешнего вида, выражающего использование здания и его характер как резиденции, а также определенный абстрактный шарм, как уместность, которая его придает. Огромные окна - приметы времени; они выражают радость, которую испытывали все более интеллигентные слои общества по поводу новой дешевизны и доступности стекла: и заметно, насколько хорошо решается проблема, насколько полезнее здесь пилястры, чем когда мы находили их во Флоренции. (См. Главу VI.) От великого здания остался не просто фонарь: раскрытие стен выполнено почти так же удачно, как мы нашли это в готических церквях. (См. Главу IV.)

Как отмечалось выше, англичане меньше заботились о сводчатых крышах, чем жители Континента. Они разработали великолепную систему декоративного деревянного строительства, лучшим средневековым примером которого является крыша Вестминстер-холла. Почти на двести лет позже этой великолепной крыши находится почти столь же изящное деревянное сооружение, покрывающее зал Миддл-Темпл, фото LIII. Этот зал также демонстрирует нам наилучший из возможных образцов архитектуры эпохи Якова. Эти экраны использовались, когда планы зданий были простыми, когда большой зал загородного дома, колледжа или здание компании торговцев заполняли весь посвященный им павильон, занимая все пространство под его крышей и в его четырех стенах. Чтобы создать вестибюль для защиты от холода и излишней рекламы, ширмы были установлены поперек одного конца внутреннего пространства, а их верхние этажи образовывали галереи сообщения между меньшими зданиями слева и справа. Таким образом, мы должны рассматривать эту комнату как конференц-зал и столовую для большого количества товарищей и соратников, чье полупривитие не было бы слишком серьезно нарушено приходами и уходами за ширмой. Вот и все о пригодности здания для его целей: что касается других

соображений, то сила дизайна, как в конструктивных, так и в чисто декоративных элементах, вряд ли нуждается в демонстрации.

ТАБЛИЧКА LIII.



ЗАЛ МИДДЛ-ТЕМПЛ, ЛОНДОН.

ТАБЛИЧКА LIV.



ЦЕРКОВЬ МОНАХОВ-ТЕАТИНЕРОВ В МЮНХЕНЕ, БАВАРИЯ.



ГЕРЦОГСКИЙ ДВОРЕЦ, ГЕНУЯ, ИТАЛИЯ.

В Италии изменения, произошедшие между 1550 годом и концом семнадцатого века, в основном проявляются в усилении формальности и снижении чувства прекрасного и уместности. И все же на протяжении всего этого спада прослеживается итальянское чувство композиции. Итальянцы, хотя и никогда не были великими строителями — никогда не были инициаторами строительства, — всегда, с древности, знали, как создавать прекрасные проекты — как работать с небольшими деталями, как обращаться с ними с хорошим эффектом, как избежать солицизма.

В этой связи будет полезно изучить Фронтиспис. Строительство великой церкви Сан-Пьетро в Ватикано было начато очень рано, в шестнадцатом веке, чтобы заменить очень раннюю базилику. Браманте (Донатто д'Аньоло, известный также как Донато Лаццари; ум. в 1514 году), один из самых известных архитекторов, разработал для него проект. Он разрабатывал план снова и снова во многих формах и добился такого реального успеха, что большие опоры, предназначенные для крепления купола и подвесных механизмов над ними, были почти закончены, а главная апсида — западная (поскольку в этой церкви ориентация обратная) — была перекрыта еще при его жизни. После этого времени, казалось бы, были бесконечные задержки, непрекращающиеся споры, нескончаемые изменения; но модель купола была завершена Микеланджело Буонарроти, а сам купол поднялся до верха большого барабана под округлой оболочкой до смерти этого великого художника в 1564 году. Таким образом, Микеланджело, должно быть, видел церковь в своем воображении почти в точности такой, какой она изображена на Фронтисписе. Для любого, кто приближается к церкви из города, пересекая мост Сант-Анджело и поднимаясь по Борго к площади Сан-Пьетро, внешний вид здания совершенно иной; поскольку поздние пристройки, неудачный входной фасад и еще более неудачный длинный неф портят впечатление; первое из-за своей абсолютной неполноценности конструкции, второе из-за скрытия купола, который с этой стороны можно увидеть, только находясь на расстоянии по крайней мере полутора миль и на полпути вверх по склонам Пинчианского холма.

Мне показалось целесообразным включить этот небольшой фрагмент истории, потому что подобные соображения о случайности и изменениях или такое уравнивание качеств различных последующих проектов и их создателей неизбежно являются частью каждого великого и дорогостоящего здания; такого здания, которое требует ресурсов нации или церкви, — такого, на завершение которого уходят и должны уходить годы. Собор Святого Петра нельзя оценить за одно утро или охарактеризовать в одном абзаце. В нем есть работы мастеров Рисорджименто в самом высоком их проявлении, и есть, более заметные, работы художников декаданса - лучших и худших людей, великих и более неблагородных эпох. О таком огромном здании с таким поразительным разнообразием можно судить только так, как можно судить о пейзаже; его детали

обретают форму только после нескольких часов терпеливого разглядывания, и то опытным глазом.

В целом следует признать, что церковь, изображенная на Фронтисписе, гораздо привлекательнее, чем если смотреть с Востока; также, что большой ряд пилястр высотой 112 футов, опирающихся на фундамент высотой восемнадцать футов, слишком грандиозен даже для “колоссального ордера” — отдельные пилястры слишком похожи на башни каменной кладки и требуют архитектурной обработки, отличной от той, которую они получили в качестве простых второстепенных деталей; что дизайн страдает из-за отсутствия полной группы второстепенных куполов, из которых были возведены только два из четырех; что здание полностью построено. большой чердак слишком тяжел даже для нижнего архитектурного этажа, состоящего из колоссального ордера, и это в значительной степени из-за того, что этот нижний архитектурный этаж кажется карликовым из-за окон самих этажей внутри, которые нарушают главный порядок и сокращают этот обширный и гористый внешний вид. Все это в целом будет признано большинством изучающих европейскую архитектуру в целом, а не одну школу или одну эпоху; и эти студенты также будут единодушны в отношении достоинства всей группы и красоты купола, барабана и раковины вместе взятых, эффектных снаружи и чрезвычайно красивых, если смотреть изнутри. Те, кто с особой любовью относится к изящной архитектурной скульптуре пятнадцатого века, найдут огромную церковь жесткой и холодной. Те, кто заботится о разумности и разумном развитии дизайна из здания, будут заботиться о нем, признавая при этом отсутствие в нем очарования, поскольку во всем он представляет собой основательную каменную кладку и то, чем он кажется внешне, таковым и является на самом деле. Когда мы знакомимся с ним поближе, мы обнаруживаем, что колоссальный порядок и остальные неуклюжие украшения внутри и снаружи - всего лишь наросты, едва ли влияющие на массивную грудку. Купол - один из немногих в Европе, который не имеет деревянной конструкции и имеет металлическую внешнюю оболочку: подобно Пантеону, Флорентийскому собору и меньшему куполу в Константинополе, он сделан из цельного камня внутри и снаружи.

ГЛАВА VIII

EIGHTEENTH CENTURY DESIGN

Ян не прошло и столетия с начала Рисорджименто, как всякая игра фантазии или живость исчезла из замыслов итальянцев. Уже в 1510 году здесь мало что осталось, кроме сдержанности и достойного отказа от всех внешних украшений, которые можно было бы сохранить.

Очень похожий результат наблюдается и на Севере; и здесь он также наступает менее чем через столетие после полного установления классического Возрождения во Франции, Германии или Нидерландах. Это классическое возрождение началось на Севере примерно в 1510 году и прочно утвердилось к 1525 году. Соответственно, уже в 1600 году независимая и энергичная жизнь угасла, и она превратилась в архитектуру декаданса. Не следует предполагать, что декаданс - это то же самое, что упадок. Декаданс в изобразительном искусстве - это термин, применяемый к медленному и часто очень интересному спаду с высочайшего уровня увлеченности работой и сочетания энергии и хорошего вкуса. Определяемый таким образом, упадок римского имперского искусства пришелся на период правления Траяна; или, как некоторые называли бы это, на период правления Веспасиана. И все же какие благородные сооружения были построены даже более чем через двести лет после более поздней из этих двух дат! Итак, с середины XIII века в готическом искусстве наступил упадок; ибо повсюду энергия нового стиля заменялась формальностью, регулярностью, постоянным повторением очень похожих деталей; и гордость искусного строителя возобладала над утонченным вкусом художника. И все же мы должны с восхищением и изумлением вспоминать такие замечательные концепции, как церковь Сен—Урбен в Труа (начата после 1265 года), такие виртуозные сочетания, как церковь Сент-Уэн в Руане (начата в 1320 году), и все более изящные здания витиеватой готики во Франции - перпендикулярной архитектуры с веерными сводами в Англии. Все это произведения декаданса, и что необходимо, так это замена термина, который мы используем, другим термином, который не будет звучать так сильно, как наше английское слово “decadence”.

Аналогичным образом, на Юге наблюдается упадок с 1510 года или около того, а на Севере — восемьдесят пять лет спустя, и этот упадок продолжался до тех пор, пока весь древний мир традиционного искусства не был разрушен в бурное время Французской революции. С тех пор не было ни упадка, ни роста, а была ошеломляющая серия экспериментов, ни один из которых до сих пор не привел мир к состоянию здорового и естественного прогресса в искусстве декоративного дизайна, то есть дизайна, основанного на структуре и полезности. Таким образом, упадок на Юге длился два столетия и три четверти: на Севере он длился почти два столетия. Само собой разумеется, что на протяжении столь длительных промежутков времени были взлеты и падения, периоды более быстрого упадка, периоды попыток восстановления, почти нового рождения. Таким образом, фантастические проекты в стиле барокко появились еще в 1620 году на Севере и намного раньше на Юге: в то время как в любом случае прекрасные, чистые, величественные здания были возведены в гораздо более поздний период; тем не менее, общая тенденция - от более простого и разумного к более экстравагантному; и это объясняется естественным желанием дизайнеров попробовать что-то новое и не быть слишком скованными традициями неоклассического дизайна. Разумеется, эта большая свобода вызвала реакцию, и смелость людей 1720 года и около того была оскорбительной для их преемников, которые основали новейшую неоклассику с ее римскими колоннадами и общим отсутствием других интересных деталей.

Некоторую часть этой двойной тенденции — революции и контрреволюции - этого стремления к неприличному отсутствию достоинства и спокойствия с неизбежным возвратом к более спокойному методу проектирования — можно увидеть в церкви монахов-театинеров в Мюнхене. Местные власти, которые кажутся заслуживающими доверия, говорят, что эта церковь, посвященная святому Каэтану, была построена в 1675 году, за исключением фасада и башен,

которые были построены позже — обычно указывается дата спустя столетие после завершения строительства церкви, хотя это может относиться только к верхним этажам. До тех пор, пока низкие здания, трехэтажные дома с не очень высокими крышами, оставались неизменными, вид на эту церковь с Людвигштрассе (как на табличке LIV) или с площади перед театром, откуда открывается вид на соседние дома, является одним из самых впечатляющих, которые можно увидеть где бы то ни было, когда рассматривается отдельное здание. Пропорции между куполом и двумя башнями, и, во-вторых, между башнями и фасадом светлого этажа, высоко поднятого между ними, и между этим, с его длинной нефовой крышей, и куполом, опять же, одинаково красивы. В наших американских городах мы можем добиться такого результата только путем строительства с большими и, как правило, невозможными затратами на свободном открытом участке земли: но для города или района, в котором высота домов может быть гарантирована на несколько лет, лучшего типа столичной церкви невозможно себе представить. Вы не можете оторваться от его возвышающихся масс; издалека и вблизи они одинаково впечатляют. Какое бы нежелание признавать и настаивать на красоте этой церкви ни было вызвано неполнотой ее деталей. Поэтому давайте рассмотрим эти детали. Во-первых, что касается самого купола и барабана, который его поддерживает, то все согласились бы с тем, что он в достаточной степени соответствует более серьезному стилю, к которому он принадлежит, тому, что немцы называют хох-ренессансом, за исключением некоторой части медного фонаря наверху, которая отдает менее чистым стилем. Но если рассматривать башни, то возникает общее неприятие такого обращения с пилястрами, из-за которого они выглядят только как элементы непрерывной группы вертикальных лепных элементов, подчеркивающих углы, но также не вписывающихся в общепризнанный неоклассический стиль.

Такие пилястры, как эти, не входят ни в какой-либо Порядок, который вы можете воспроизвести на страницах Виньолы; равно как и любопытные антаблементы, образующие три горизонтальных ряда на каждой башне и два на фасаде собственно церкви, не были бы приняты как составляющая часть какого-либо систематизированного и понятного архитектурного порядка. Симпатии и антипатии к таким деталям в значительной степени зависят от моды; и трудность во всех подобных вопросах, касающихся простого украшения архитектуры без учета ее структурной сущности, заключается в том, что когда стиль, деталь, метод украшения выходят из моды, это часто кажется оскорбительным для тех, кто работает с модой; даже если самый элегантный сюртук или самое элегантное бальное платье 1840 года сегодня является чудовищем уродства и, как считается, уродует элегантного мужчину или женщину, которые могли бы его надеть. В Нью-Йорке есть большое здание, предмет бесконечных насмешек, которое, тем не менее, чрезвычайно разумно по своему расположению, хорошо обустроено, хорошо освещено, хорошо подходит для своих целей. Но неудачное принятие стиля дизайна, мало чем отличающегося от этого стиля Theatiner towers, не позволило ему получить хотя бы минутное серьезное рассмотрение. К 1920 году его можно было уважать и даже восхищаться как преждевременной попыткой внедрить популярный тогда стиль. Таким образом, подход к такому замыслу такой же, какой мы бы отнесли к произведению искусства, эпоху которого мы не претендовали знать. Хорошим правилом для коллекционеров дорогих портативных произведений искусства, *предметов высокой культуры*, является не беспокоиться о датах или производителях, если только вещи не принадлежат к хорошо известному и хорошо изученному классу. Если речь идет об отпечатках с гравюр Альдегревера и Пола Поттера или подписанных эмалей мастеров шестнадцатого века или Петито, возможно, стоит убедиться в своей подлинности; но также приятно принять решение купить китайский фарфор, неподписанный рисунок пятнадцатого века, итальянскую крестьянскую керамику восемнадцатого века и ранее, не имея никаких гарантий, кроме красоты изделия. Он самый надежный коллекционер, который твердо придерживается своего собственного представления о том, что есть прекрасного и разумного в декоративном искусстве, признавая этот признак подлинности, по крайней мере, равным подписям и точно установленным датам изготовления. То же самое в определенной степени происходит и с произведениями архитектуры.

Никогда не стоит сбрасывать со счетов привлекательное и, возможно, даже впечатляющее здание, исходя из того, что из путеводителей легко понять, что оно построено с опозданием, или в испорченном стиле, или было спроектировано мастером барокко в искусстве. Само это слово "барокко" изначально означало жемчужину неправильной формы, жемчужину, настолько далекую по форме от идеальной сферы, что ни один уважаемый ювелир не вставил бы ее в серьгу или не проколол бы для ожерелья жены миллионера; но искусные ювелиры старых времен брали эти жемчужины неправильной формы и украшали их золотыми головами и хвостами с эмалевыми вкраплениями, создавая необычных птиц или неопикуемых чудовищ, наиболее достойных восхищения для декоративных украшений. Если бы в этом кратком исследовании была возможность рассмотреть внутреннее убранство, мы бы обнаружили, что внутренние здания, возводимые во Франции, даже в то время, когда эти башни находились на стадии завершения в южной Германии, были превосходно спроектированы внутри. Начало Рокайля^[49] относится к этому времени; и система дизайна Рокайля столь же привлекательна в своих лучших образцах, в тонкой ювелирной работе, работе по слоновой кости и росписи лаком 1750 года, как и любая изысканная и великолепная система украшения, когда-либо использовавшаяся народами европейского происхождения. Конечно, европейский дизайнер выглядит тяжеловесно, если сравнивать его с японским художником аналогичного ранга: конечно, непрерывное развитие определенной линии декора в конце концов приводит к безвкусице и насилию. Суть проста: даже те стили, которые считаются предметом насмешек и к которым вряд ли относятся серьезно, очаровательны в своих более совершенных памятниках. Это только рациональные стили, основанные на структуре, которые в архитектуре обладают каким-либо единым величием. Это только настоящий стиль, подобный египетскому в 3000 году до н.э., или греко-дорическому, или, насколько мы можем судить, римскому времен Августа, или готике Центральной Франции, или любым производным и самоосознанным стилям неоклассического Возрождения, например, основанным на новой системе планировки, как в замках шестнадцатого века, или на новой системе строительства крыш, как в веерных сводчатых интерьерах Англии (только три или четыре из них); только они всегда прекрасны и величественны; у всех других стилей есть не только свои взлеты. и падения, их взлеты и падения, у них также есть свои нормальные и, следовательно, уважаемые, но более того, свои ненормальные и фантастические композиции.

На табличке LV изображен фасад хорошо известного здания в Турине, и здесь архитектурные детали обработаны таким образом, что это действительно уродство. Если читатель отвлечет взгляд от поразительных оконных наличников и действительно отвратительного заполнения панелей, подобных тем, что украшают пилястры цокольного этажа, он увидит хорошо понятный фасад. Здесь есть высокий архитектурный цокольный этаж, содержащий собственно цокольный этаж и мезонин; грандиозный этаж с порядком, содержащий три внутренних этажа, пилястры имеют правильные пропорции и удачно расположены; а над ним запланирован высокий антаблемент по всему фасаду с этажом комнат в нем, и еще один этаж с комнатами, виднеющимися в маленьких слуховых окнах над карнизом. Здесь шесть комнатных "квартир", все обильно освещены, и все же фасад был спланирован таким образом, что в нем присутствуют все элементы очень внушительного и величественного сооружения. Даже необычное мягкое закругление, с планом, состоящим из нескольких изгибов, выступающей центральной массы, которая включает входное крыльцо, способно к совершенно достойному и даже величественному обращению. Появление наверху большой ротонды, к которой ведет лестница, завершает композицию этой центральной массы и заставляет сожалеть о том, что, возможно, какому-нибудь современному дизайнеру с хорошим вкусом и твердой рукой, несмотря на капризы его помощников, не удастся решить проблему этой любопытной центральной массы, столь разнообразной и способной к единству. Но теперь, если кто-то на мгновение оставит этот абстрактный взгляд на весь фасад и позволит этим оконным рамам привлечь его внимание, тогда, конечно, все потеряно: нельзя ожидать, что кто-то будет долго стоять перед таким зданием; это чудовище, но это так просто из-за исключительно уродливых и совершенно неразумных безделушек, которые повсюду налили на него. Если бы вы

взяли Гермеса Олимпийского и одели его как тех “фантастов” на старомодном парижском балу-маскараде, вы, без сомнения, получили бы очень неприглядный объект, и потребовался бы взгляд эксперта по человеческим формам, скульптора, а именно, чтобы раскрыть красоту фигуры внутри. Это здание в Турине построено примерно в 1690 году; посмотрите теперь, какую реакцию вызвало это событие и какой серьезный дизайн стал возможен художникам тридцать лет спустя в том же городе! Кажется, нет никаких сомнений в том, что этот фасад Палаццо Мадама (см. Табличку LV) был построен Филиппо Юварой около 1715 года. Смотреть на это - настоящий отдых после грандиозности палаццо Кариньяно: и все же даже здесь хочется, чтобы здесь отсутствовало убогое оформление в виде резных оружейных трофеев, как единственный мотив внешней скульптуры. Скульптурный орнамент был не под силу XVIII веку: когда его попытались внедрить, то в результате потерпели неудачу. С облегчением смотришь на фасад, [табличку LIV](#), герцогского дворца в Генуе, фасад которого, похоже, был построен Кантони, известным реформатором архитектурного стиля. На протяжении всего столетия сохранялась тенденция отказа от разнообразия, от неожиданного и удивительного, от всех внешних украшений, будь то в цвете или в скульптуре: колесо совершило полный оборот, и теперь в деталях фасада нет ничего занимательного или привлекательного, за исключением неоклассической колонны с сопутствующим ей антаблементом. Колонны могут быть расположены непрерывным рядом или они могут быть соединены, как в рассматриваемом нами случае, или они могут быть сгруппированы другими способами с более близким и более отдаленным расположением, особенно когда они “сцеплены” или частично встроены в сплошную стену позади них. Но как бы они ни были расположены и как бы ни группировались, они, колонны, являются единственным декоративным элементом, антаблементом, действующим в действительности как их сдерживающий предел, необходимым связующим звеном между ними и необходимой структурой. Это здание 1777 года постройки. Десять лет спустя часы веков отметили тот момент, когда архитектурный рост за пределами здания должен был прекратиться и должны были начаться архитектурные пересадки и форсирование. К тому времени в Париже, центре архитектурного мира восемнадцатого века, скопилось несколько очень достойных зданий. Знаменитая военная школа, расположенная к югу от Марсова поля, была построена около 1760 года, и самый доступный фасад ее основной массы не обладает никаким художественным очарованием, за исключением того, что достигается ровным рядом больших окон, хорошо просверленной, точной, высокоорганизованной планировкой большого фасада. Два замечательных здания на северной стороне площади Согласия были построены в 1765-70 годах, и в них отражен весь стиль, поскольку у них есть большие свободные колоннады в центре, зацепленные колонны крыльев, высокий цоколь без каких-либо украшений, кроме того слабого разрушения поверхности, которое мы называем рустовкой, и для всей внешней скульптуры у них есть самые слабые и недостаточные маленькие резные рамы, похожие на круглые зеркала, развешанные тут и там. Это два типичных здания того времени, и они также типичны для всей тенденции неоклассической архитектуры на протяжении всего декаданса, тенденции от разнообразия, от движения и очарования к серьезности и достоинству, но также и к холодной однородности, которую ничто не нарушает, кроме полуримского порядка, более или менее понятного, более или менее изящного самого по себе, но не имеющего реальной миссии для выполнения и, следовательно, не являющегося частью организованного и совершенного целого, которое мы называем стилем в архитектуре. Однако у него есть одно свойство, подходящее для стремительной современной цивилизации, цивилизации, слишком занятой своим физическим развитием, чтобы тратить много мыслей или энергии на работу чистого разума. Это преимущество заключается в том, что им очень легко управлять. С ним очень легко обращаться тем, кто вообще с ним может справиться. Необходимо подчеркнуть тот хороший вкус, который управляет фантазией и памятью и не позволяет дизайнеру даже вспомнить те хорошо известные детали и архитектурные эффекты, которые не будут соответствовать его целям. Обладая таким хорошим вкусом и определенным умеренным знакомством с книгами, проекты настолько хорошие, насколько это возможно, могут

быть созданы с большой скоростью и с полным удовлетворением всех заинтересованных сторон: дизайнеру также не нужно выходить за стены своей чертежной, чтобы определиться со всеми вещами, которые имеют первостепенное значение для его концепции.

ТАБЛИЧКА LV.



ПАЛАЦО КАРИНЬЯНО, ТУРИН, ПЪЕМОНТ, ИТАЛИЯ.

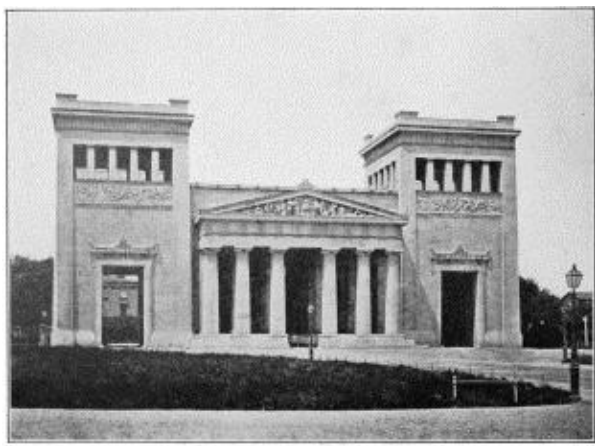


ПАЛАЦО МАДАМА, ТУРИН, ПЪЕМОНТ, ИТАЛИЯ.

ТАБЛИЧКА LVI.



EXHIBITIONS BUILDING (KUNSTAUSSTELLUNGS-GEBÄUDE), MUNICH, BAVARIA.



ЗДАНИЕ ШЛЮЗА (ПРОПИЛЕИ), МЮНХЕН.

ГЛАВА IX

ДЕВЯТНАДЦАТЫЙ ВЕК: ИМИТАЦИОННЫЙ ДИЗАЙН

Со насколько нам известна история архитектуры, со времен зарождения цивилизации никогда не было такого состояния искусства, которое хоть сколько-нибудь напоминало бы то, которое окружало людей девятнадцатого века. Были эпохи преднамеренного возрождения, не только знаменитая эпоха пятнадцатого века в Италии и шестнадцатого века на Севере, которую мы называем особенно Новым Рождением (см. Определения, Рисорджименто и т.д.), Но и некоторые столь же важные, как эта, для заинтересованных людей. Такие попытки будут всегда, в каждую эпоху самосознательной цивилизации. При Адриане, во втором веке нашей эры, была предпринята целенаправленная попытка возродить греческую чистоту стиля. Египтологи знают, что отчетливо видны следы аналогичных движений 2000 и 3000 до н.э. В византийском искусстве было много сознательного восстановления архаичных форм и методов. Во Франции, во времена правления Людовика XVI, мир искусства был намеренно возвращен от слишком свободного и нерегулярного, слишком фантастического и буйного стиля середины восемнадцатого века к более серьезному и, так сказать, очищенному вкусу. Однако одна особенность отличает все эти продуманные, а не спонтанные действия: они увенчались успехом, и идеи, воплощенные в них, вскоре стали доминировать в ситуации. Было предпринято несколько неудачных попыток реформ, но те, которые мы называем возрождениями, в целом увенчались успехом. Все тенденции того времени, хорошие и не очень, были направлены на возрождение, и это изменение было принято всем миром дизайнеров. Нетрудно также увидеть достаточные причины для этой единой тенденции, для этого простого развития нового стиля, каким бы он ни был представлен: дизайнеры того времени и их более образованные критики, знатоки или дилетанты того времени, не знали ничего особенно позитивного и даже не имели никакого особого представления о каком-либо стиле прошлого. Не было ни фотографий, ни почти никаких исторических записей — вообще никаких таких книг, если под историческими записями понимать точный отчет об архитектуре прежних времен. Богатых и влиятельных людей последних лет правления Людовика XV можно было бы разделить на тех, кому скорее нравился фантастический стиль рококо, и тех, кто презирал его и хотел бы иметь что-нибудь более изысканное. Пуристы увидели в репродукциях римских орденов семнадцатого века более тонкий вкус, чем у них самих. Возможно, они получили такую большую помощь из прошлого, но работа, которую они проделали в ходе своих реформаторских движений, показывает, что они следовали совершенно естественной эволюции искусства без какого-либо сознательного руководства со стороны своих теорий, кроме того, что вело их ко все более строгим линиям, все более тонким деталям, все более конструктивным методам дизайна. И поскольку это движение было таким естественным и легким, мы никогда не думаем о нем как о возрождении: под этим термином мы подразумеваем нечто гораздо более радикальное.

Когда после окончания наполеоновских войн люди в Европе снова вздохнули свободно, тем, кто наблюдал за тенденциями своего времени, стало очевидно, что не осталось никаких ограничений со стороны традиций — по крайней мере, никаких ограничений, которые признавались бы более чем небольшой группой людей, в то время как другая группа людей, возможно, не менее умных, отвергла эти традиции и установила свой собственный стандарт. Король Баварии Людвиг (правил в 1825-48) до своего вступления на престол учился и путешествовал; он приобрел и привез в Мюнхен греческие скульптуры из храма в Эгине; он видел здания итальянского Возрождения и восхищался ими; он был сравнительно непредубежденным дилетантом, которому нравились многие стили, симпатизировавшим многим формам художественной мысли. Он и его архитекторы начали строительство в своей столице Мюнхене Людвигскирхе (церкви Святого Людовика) всего через двенадцать лет после окончательного свержения Наполеона и королевской библиотеки несколькими годами позже - все это было

построено в своего рода южном романском стиле без портиков с колоннами или других попыток классицизма. Аллерхайлигенхофкирхе (Придворная церковь Всех Святых) имеет тот же характер дизайна, но с несколько более откровенным соблюдением итальянских моделей. Старая Пинакотека была построена в 1826 году, одновременно с Людвигскирхе, или почти одновременно, но это здание является тщательным исследованием итальянского Возрождения. Южный фасад королевского дворца, Кенигсбау, опять же относится к тому же году, когда было построено здание, и он также изучен по флорентийским палаццо пятнадцатого века. На северном фасаде Почтового отделения, прямо напротив Кенигсбау, есть флорентийская лоджия с тринадцатью арками — в стиле пятнадцатого века, неплохо выполненная. Глиптотека - самая ранняя из всех: она была начата до восшествия на престол Людвига и почти сразу после восстановления мира в Европе, и внешний вид ее должен был быть настолько греческим, насколько это было возможно для современного дизайнера. Внутри ему действительно пришлось прибегнуть к негреческому устройству сводов, чтобы перекрыть свои большие залы, но в деталях он все еще сохранил греческий вкус. Валгалла, термином которой король обозначил Храм Чести, построенный на величественном холме у Дуная, выше Ратисбона, относится к той же эпохе и имеет тот же намеренно эллинский характер дизайна; действительно прекрасный внешний вид, тщательно изученный по сравнению с дорическим храмом лучшего периода. Другой такой храм чести стоит на юго-восточной окраине нового города Мюнхен, Румешалле (Зал славы), построенный в 1843 году и такой же полностью греческий, как и два других. Строительство базилики Святого Бонифация было начато в 1835 году и представляет собой наиболее точное изучение более поздних базилик в чисто латинском стиле, то есть базилики шестого или седьмого века. Чтобы завершить круг стилей с пятого века до нашей эры по шестнадцатый век нашей эры, и охватить все важные стили, отмечающие цикл этих двух тысячелетий, в пригороде Оу была построена готическая церковь настолько полностью в духе четырнадцатого века, насколько интеллект строителя позволил ему это сделать. Римское имперское искусство не было представлено, поскольку ученые едва начали отличать его от чисто греческого: и по какой-то такой причине, вероятно, потому, что немцы всегда были склонны использовать термин “византийский” для обозначения всех средневековых работ с круглыми сводами, советники короля не пытались использовать грубый северный романский стиль: но все другие эпохальные стили Европы были включены в расширенную столицу.

Все эти имитации сделаны настолько тщательно, насколько это возможно. Если в какой-либо детали имитируемый стиль был оставлен, хотя бы на мгновение, то это было сделано с чувством “необходимо”; не жалели сил, чтобы оставаться близкими к древнему духу. Интерьер - это то, что прекрасно в базилике Святого Бонифация, и это благоприятный способ оценить эпоху копирования, если взять это здание в качестве примера, потому что конструкция и система дизайна настолько просты, что их так легко понять и имитировать, что не требуется ничего, кроме тонкой заботы о деталях и умения их воспроизводить. Мозаики и росписи интерьера действительно не равны мозаикам великой римской базилики ни в ее первоначальном виде, ни в том, как она дошла до нас; художники и дизайнеры того времени не были компетентны воспроизвести их; критический судья сказал бы, что резьбе мраморных капителей не хватало инициативы, энергии; общий цветовой эффект интерьера, хотя и далеко не неприятный, хотя даже приятный посетителю, может показаться гораздо менее благородным, чем в прекрасной итальянской церкви. И все же это один из самых привлекательных интерьеров в Европе, и его можно посещать много раз в течение сезона, и с каждым разом он нравится все больше. Им можно наслаждаться от души, и все же, когда возникает вопрос о его художественных достоинствах как дизайна, положительные комментарии гораздо менее безоговорочны. Ибо чем нам восхищаться? Только сочувствие в наблюдении и верность в воспроизведении памятников прошлого. Чувствуем ли мы, произнося слово “только”, что такое сочувствие и такая верность настолько редки, что заслуживают самого сердечного признания? Возможно, это так, и все же похвала, воздаваемая

архитектурным усилиям, может быть невелика. Великие проекты создаются не только симпатией и верностью.

Следует признать, что если бы архитекторы всей Европы были настолько восхищены этим или каким-либо подобным начинанием, чтобы начать работать в целом в латинском стиле — строить все свои церкви в этом стиле и изучать проблему проектирования соответствующих гражданских зданий, а также жилых помещений, — то мог бы возникнуть новый стиль, причем достойный. Давайте признаем: неудача девятнадцатого века заключалась в отсутствии подобного единого духа. Ни одна крупная группа архитекторов никогда не соглашалась с тем, что должно было быть сделано. Всегда существовала конкурирующая школа, соперничающая школа, иногда их было несколько, вооруженных рассуждениями и энтузиазмом, столь же сильными, как у данной школы, и готовых подавить ее слабый рост.

Или давайте возьмем Глиптотеку, композицию настолько полностью греческую, насколько чувства и восприятие того времени позволили архитектору создать ее; должны ли мы считать древки без рифлений, которые, по-видимому, необходимы, столь многочисленными нарушениями греческой истины? Более того, во всем греческом искусстве нет ниш с круглыми головками, то есть ниш, перекрытых полукуполоми, потому что в них нет арок. Здесь нет фронтонов, состоящих из антаблемента, фронтона и двух пилястр, используемых просто для украшения и окружающих проем с круглым верхом. Здесь нет антаблементов, построенных с плоскими арками, которые заменяют или, как в данном случае, разгружают плоскую перемычку, составляющую эпистиль. Ни одна из этих вещей не является греческой, и все же ясно, что Кленце хотел быть таким же греком, как Иктинос. Давайте сравним с этим фасадом фасад, который непосредственно противостоит ему с южной стороны широкой Кенигсплац, Выставочное здание, законченное примерно в 1840 году. (См. Таблицу LVI.) Вот здание, более классическое, чем Глиптотека, почти во всех отношениях, скорее римское, чем греческое по своим пропорциям, по свободному использованию коринфской колонны, очень искусно обработанной, по свободному использованию пилястр со скульптурными капителями, по использованию резных модильонов: и все же оно более истинно греческое по своей лепнине, которая изучена с особой тщательностью, и по отсутствию в нем таких нарушений археологической точности, какие уже упоминались в отношении Глиптотеки. Многие сочли бы его более изысканным дизайном, привлекающим меньше внимания просто потому, что это не дом для очень важной коллекции классической скульптуры, а просто убежище для временных выставок современного искусства.

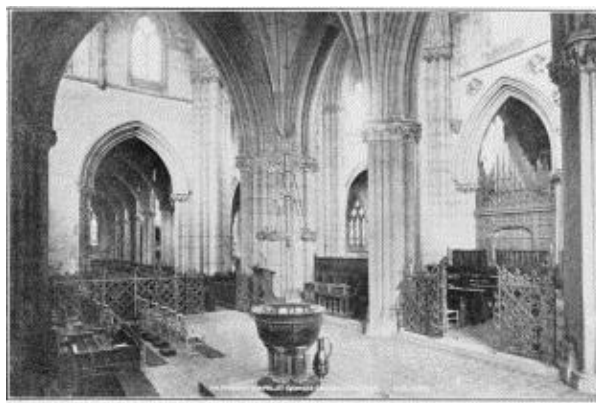
Пропилеи (см. Табличку LVI), также находящиеся в Мюнхене, наиболее близки к греческим из всех, поскольку даже в них использованы детали, неизвестные нам в античных работах, очень тщательно и отмечены совершенным чувством стиля. Однако это всего лишь почетные ворота, и в этом качестве с ними было легко обращаться. Дизайнер Кленце заслуживает похвалы за то, что не скопировал более точно какие-либо из древних ворот, чтобы избежать ответственности.

От этого метода критики невозможно убежать. Вы не можете судить об этих зданиях девятнадцатого века, не задаваясь вопросом, являются ли они точными копиями какого-либо сооружения шестого века нашей эры, или пятого века до н.э., или какой-либо другой эпохи прошлого. Те, кто осуждает неблагоприятный характер общей критики, основанной на сожалении об этом непрерывном копировании, постоянно говорят нам, что художники великих времен тоже копировали, что они всегда изучали уже возведенные здания и пытались улучшить их. Это верно; но здания, которые они копировали, с изменениями, с улучшениями, с расширением, с утонченностью, с естественным стремлением к росту, были зданиями их собственного времени, вызванными той же необходимостью, которая управляла ими, приспособленными для того же сообщества, основанными на том же хорошо понятном методе строительства. Знакомое сравнение и урок, извлеченные из современного искусства кораблестроителя (например), иллюстрируют это. Опытный судостроитель выстрегивает свою модель с оглядкой на прошлое и настоящее и предлагает изменить обводы своего последнего частичного успеха или предприятия своего

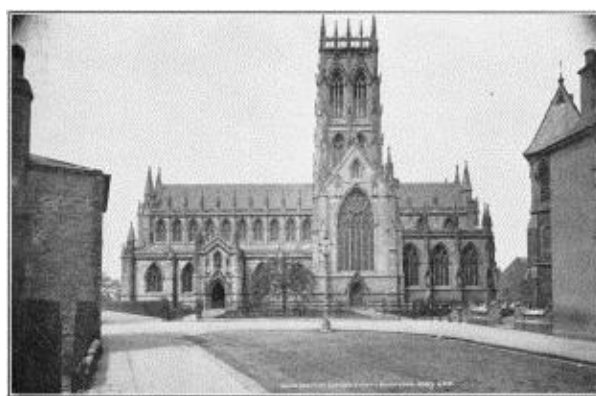
конкурента таким образом, чтобы придать своему новому корпусу большую скорость, грузоподъемность, жесткость - что бы ни было его непосредственной целью. Он никогда не возвращается к кораблям времен королевы Елизаветы с намерением построить корпус елизаветинской эпохи, обтесать его и оснастить на елизаветинский манер. Неважно сейчас о причинах этого различия; факт остается фактом, и мы стоим лицом к лицу с этим любопытным положением вещей, что в то время как каждое важное изменение в строительстве в прошлом сопровождалось изменением методов проектирования, так что даже во времена общепризнанного возрождения не было замечено попыток придерживаться старого способа проектирования, в то время как был принят новый метод строительства; теперь, в девятнадцатом веке и в том, что мы видели в двадцатом веке, наши великие новые строительные системы процветали и развивались сами по себе, пока еще не оказывая влияния на наши методы проектирования. Мы по—прежнему создаем подобие каменной стены с каменными оконными наличниками, фронтонами, карнизами и огромными пружинистыми арками за пределами конструкции из тонкого, легкого, научно скомбинированного, тщательно рассчитанного металла - видимость прочной башни, поддерживаемой реальностью из тонких подпорок и перекладин.

Средневековые стили, то есть романский стиль во всех его формах и готика всех эпох, были скопированы в девятнадцатом веке с точностью, даже большей, чем та, которая использовалась для классического и неоклассического стилей. Во всех таких репродукциях стандарт критики должен быть одинаковым. На фото LVII изображена великая церковь в Донкастере в Йоркшире, здание, возведенное с особой тщательностью и предусмотрительностью и за большие деньги, с намеренной целью имитировать то, что часто называют “декорированным” стилем английской готики. Архитектор и его главный советник, джентльмены, которые много думали и прилагали усилий к изучению английской готики, согласились, что перпендикулярному стилю, существовавшему с 1350 года, было позволено слишком большое влияние на возрождение готики того времени (около 1860 года), и выбрали работы первой половины четырнадцатого века в качестве своего прототипа. Они были верны этому стилю. Почти верно сказать, что имитация, настолько близкая к обманчивой, имела бы наибольший успех, по мнению дизайнера и его работодателей. Главное исключение из этого утверждения — основное общепризнанное различие между современным и точной передачей или отливкой древнего здания можно найти в скульптуре капителей, в которой очевидно современное реалистичное изучение естественных форм растений; и аналогичным образом дизайн шрифта на ближнем переднем плане, который не похож ни на один староанглийский шрифт, а представляет собой абстрактный дизайн, демонстрирующий большое изучение древнеанглийских изделий из металла, серебряных алтарных сосудов и тому подобного. На фото LVII также показан внешний вид этого интересного здания, которое очень велико для английской приходской церкви: башня имеет сто семьдесят футов в высоту и почти точно равна общей длине.

ТАБЛИЧКА LVII.



ЦЕРКОВЬ СВЯТОГО Георгия. ДОНКАСТЕР, ЙОРК, Англия, ИНТЕРЬЕР.



ЦЕРКОВЬ СВЯТОГО Георгия. ДОНКАСТЕР, ЙОРК, Англия, ВНЕШНИЙ ВИД.

ТАБЛИЧКА LVIII.



ЦЕРКОВЬ СВЯТОЙ ТРОИЦЫ, БОСТОН, МАССАЧУСЕТС.

Поскольку ни на одной из земель, оккупированных европейцами, нет архитектурного стиля, характерного для девятнадцатого века, неизбежно, что большее количество современных зданий

должно быть более или менее полностью представлено изобразительным искусством того времени, когда существовал интересный стиль с индивидуальным характером. Очень немногие здания девятнадцатого века абсолютно лишены такого намека. В то же время существует определенное количество произведений, в которых просматривается лишь общее изучение древнего искусства, и именно о них и пойдет речь в нашей десятой главе.

ГЛАВА X

ДЕВЯТНАДЦАТЫЙ ВЕК: ОРИГИНАЛЬНЫЙ ДИЗАЙН

THE Работу Генри Хобсона Ричардсона можно назвать заметно продуманной попыткой вернуть утраченное совершенство древнего стиля, не копируя его досконально. Эта оценка относится только к его постройкам, построенным в период с 1875 года до незадолго до его ранней смерти в 1886 году. Он намеренно изучал романскую архитектуру средней и южной Франции, и поскольку сложная скульптура человека, столь распространенная в церквях этого стиля, была бы невозможна в Америке девятнадцатого века, он разработал, с помощью некоторых американских скульпторов, полувизантийскую систему листового дизайна, которая хорошо адаптировалась к его арочным портикам и сложным внутренним композициям из дерева. Он посетил другие страны, кроме Франции, и нашел применение их сокровищам: так, центральная башня и общее скопление масс в его знаменитом проекте церкви Троицы в Бостоне, штат Массачусетс (см. Фото LVIII), очевидно, изучены по испанскому оригиналу. Это хорошо показано на названном рисунке, на котором изображена церковь в том виде, в каком Ричардсон оставил ее. Башня в крайнем левом углу была заменена аксессуарами нового западного крыльца.

Теперь в таком дизайне, как этот, мы должны отделить то, что откровенно скопировано, от того, что имеет независимый дизайн. Таким образом, инкрустация разноцветными камнями, отмеченная таким образом в апсиде и более простым способом в трансепте, слева от картины, взята непосредственно из церквей Оверни. Таким образом, возникает вопрос, подходит ли для данного помещения идея мозаики в крупном масштабе, если она была однажды принята, к оформленному дизайну. Такие дизайны являются почти обычным достоянием: они распространяются по всему миру, и каждый дизайнер придерживается своего мнения: вопрос не в оригинальности сочетания звезды с какими-то зигзагами, а скорее в том, чтобы создать узор именно того размера и характера, который заполнит данное место, а также придаст ему самостоятельную красоту. Большая центральная башня, изученная, вероятно, из собора Саламанки в Испании, очевидно, вызывает сомнения относительно того, достаточно ли она массивна на вид. У многих людей создается впечатление, что каменная кладка состоит из слишком большого количества и слишком легких колонеток, перемычек, арок и остального, включающего использование большого количества мелких камней, уложенных не в массивную стену, а более легким и незащищенным способом, не в виде скелета, но наводящих на мысль о чем-то очень открытом для непогоды. Испанские оригиналы производят примерно такой же эффект, но в старых зданиях он менее заметен, и у них он не сочетается с мозаикой из разноцветных камней, которая, хотя опытный строитель знает, что это всего лишь поверхностно, все же создает у большинства зрителей ощущение, как будто стена сложена ненадежно. Здание, безусловно, неисправно в том, что ему не хватает кажущейся тяжеловесности. При взгляде сквозь дымку или при тусклом освещении это благородная композиция, формы изысканно сбалансированы, центральная башня идеально подчеркивает свое место и структуру. Только после того, как здание будет видно в ярком свете и его детальный эффект начнет сказываться на его общей массе, любое исключение может быть отнесено к его достоинствам как общей центральной башни. Чтобы яснее понять отсутствие солидности во внешнем виде, полезно сравнить с самой церковью паперть, которая была построена спустя много времени после смерти Ричардсона, хотя и по общему признанию в соответствии с его общим проектом. Это крыльцо, хотя и небольшое сооружение, обладает массивностью во всех своих частях, которой, как говорят, недостает церкви. Скульптура также особенно примечательна тем, что полна того средневекового чувства, которое заставило даже тщательно вылепленную человеческую фигуру с замысловатой драпировкой служить архитектурному замыслу; в то же время в моделировании присутствует та анатомическая правда, которая требуется поколениям, обученным в современной школе.

В отношении этой церкви делается вывод, что мы вольны судить о ней как о независимом проекте, как только мы развеём некоторые сомнения в археологической точности: как только будет установлено, что проектировщик чувствовал себя свободно, взяв общую форму своей центральной башни по впечатлениям, полученным в Испании, в то время как многие детали почти целиком взяты из сердца Франции, остальное следует принять, как и адаптацию и доработку заимствованных деталей, как дизайн, хорошо приспособленный к требованиям здания, к его месту на открытом и малолюдном месте, где люди могут видеть его. здание свободно стоит со всех сторон, и его материал, песчаник, не очень мелкий и не очень твердый. Это один из лучших образцов живописной моды, которые когда-либо видели современники.

Похожий образец смелой адаптации к древнему стилю можно увидеть в соборе Труро (Plate LIX) в Корнуолле, строительство которого началось примерно в 1880 году. Ни один человек, живший среди английских соборов, никогда не смог бы принять это здание за образец средневековья; и все же его характер как готического сооружения сохранен в совершенстве. Значит, о нем следует судить так, как следует судить о древнем готическом здании. Возникает вопрос, поддерживается ли система перекрытий с ребрами жесткости и заполнением или оболочкой из легкого камня между ребрами жесткости наилучшим и наиболее экономичным способом с помощью системы контрфорсов, и одинаково ли выражены в художественном дизайне эта система подпорок снаружи и система сводов внутри. Тот факт, что современному зданию нельзя позволить тратить много архитектурной скульптуры на его экстерьер, хотя и неудачный, не может рассматриваться как серьезный недостаток, учитывая тот факт, что в английских средневековых церквях скульптуры очень мало по сравнению с церквями Континента, их украшение в основном сосредоточено на западном фасаде или частях интерьера.

ПЛАСТИНА LIX.



КАФЕДРАЛЬНЫЙ СОБОР В ТРУРО, КОРНУОЛЛ, АНГЛИЯ.

ТАБЛИЧКА LX.



ДОХОДНЫЙ ДОМ “СЕНТ. ОСОБНЯКИ ОЛБАНА”, ЛОНДОН.

Если теперь мы попытаемся вспомнить какое-нибудь здание, вдохновленное, в целом, классическим вкусом и духом классического дизайна, но демонстрирующее также независимость и строго современную концепцию, мы обнаружим, что поиск не увенчался успехом. Существует немного современных зданий, в которых вообще используются классические решения или в которых классические детали были тщательно проработаны без того, что кажется строгим соблюдением признанных типов классического или неоклассического общего дизайна. Грек, строивший продолговатые храмы, очень строго ограниченные заданным количеством колонн и заданным наклоном крыши, все же мог бы группировать небольшие святилища так, как они группируются в Эректеуме; и он, греческий дизайнер, обычно тщательно выполняющий свои Заказы, может заменить свои колонны рядом задрапированных статуй с совершенным успехом. Дизайнеры императорского Рима, занимавшиеся жилыми домами, все в один этаж, с внутренними дворами с колоннами и крытыми портиками, окружающими сады, открытые небу, все еще были способны строить на склоне утеса, а также в Имперском городе, и создавать дома высотой в три этажа с одной стороны и в один этаж с другой, обрабатывая их полугреческие и полуитальянские детали с совершенной легкостью и почти совершенным изяществом, и облекая все в единую схему орнамента. Современный дизайнер, работающий в классических стилях, будет делать это не так уж часто. Во-первых, он изучит только грандиозные здания древности, великие храмы и портики с их до мелочей точной симметрией плана; и, во-вторых, он поймет, что современное использование классических форм в целом является простой вещью, доступной для дизайнера, одаренного от природы. Единственное, чего ожидает современный мастер, работающий в классическом стиле, от своего здания, - это утонченности пропорций, стремящейся, с одной стороны, к достоинству, а с другой - к изяществу. Итак, для того, кто от природы силен в таких вещах, достижение этих прекрасных пропорций - дело легкое: достигается это или не достигается в течение всего нескольких часов подготовки и изучения проблемы. Едва ли возможно, чтобы современный адепт классической системы дизайна уделял много внимания деталям, за исключением точного копирования скульптуры и изгиба лепнины с древних образцов.

В средневековом стиле мы, современные люди, изучаем небольшой городской дом, скромную приходскую церковь с приземистой башней и простыми окнами без узоров, а также большой собор, типичный для стиля и полностью воплощающий его характер. В классической древности не было таких вещей для изучения, в те годы, когда сформировалось современное чувство к классическому искусству; и до сегодняшнего дня не было много возможностей судить о более мелких и простых рисунках. И поэтому мы берем из классического искусства главным образом его колоннады, его величественное использование трех великих Орденов греко-римской древности с очень немногими их незначительными модификациями. Те здания великих времен империи, в которых не было колоннообразных украшений, мы едва ли научились уважать — мы все еще смотрим на них как на исключения, едва ли достойные внимания того, кто хотел бы изучать великие искусства древности. Теперь тому, кто будет внимательно и бесстрашно изучать прошлое, кажется, что сами римляне испытывали некоторый благоговейный трепет перед своей системой колоннообразной архитектуры и не спешили отказываться от нее или даже видоизменять в течение долгих веков ее постоянного применения для удовлетворения разнообразных потребностей старого средиземноморского мира. Еще больше нас, современных людей, пугают колонны и антаблементы, так что мы не осмеливаемся играть с ними: и все же, как вы можете надеяться на создание дизайна, если вы боитесь играть с членами своей композиции? Вкус американских сообществ, наших больших городов в пределах границ Соединенных Штатов, отличается той серьезностью, которая ассоциируется у нас с классическими стилями — с несколькими большими проемами, горизонтальными карнизами, низкими или невидимыми крышами, гладкими белыми или светлыми поверхностями, отличающимися нерушимой простотой, тщательно проработанной классической колоннадой. Вкус подобных сообществ в Англии, очевидно, основан на долгом знакомстве с живописными формами Средневековья, елизаветинским и более ранним якобинским стилями, то есть с той частью Ренессанса, которая достигла Англии до основания Иниго Джонсом итальянского полуклассического стиля в этой стране. Схожее чувство царит и в Германии: для американцев, живущих с 1880 года, во времена почти полного согласия архитекторов относительно уникальной и исключительной важности итальянских неоклассических методов проектирования, наиболее удивительно видеть многочисленные немецкие публикации, изобилующие исследованиями фахверковых фасадов шестнадцатого века, ступенчатых фронтонов и башенок, увенчанных “гасителями”, и витиеватых модификаций стиля рококо восемнадцатого века. Во Франции существует ортодоксальный стиль, признанный стиль: и все же именно во Франции были сделаны наиболее серьезно продуманные отступления от этого стиля.

Трудность выразить словами это усложнение архитектурной мысли очень велика. Английские дизайнеры в каком-то смысле самые оригинальные из всех, поскольку они в меньшей степени следуют в общем оформлении массовых помещений или уличного фасада примеру прошлых эпох. В Германии такое безразличие к тому, чему научило прошлое, встречается реже, а если и встречается, то, как правило, принимает уродливую форму безудержной фантазии, не руководствующейся ни традициями, ни сильно преобладающим хорошим вкусом. Во Франции хороший вкус — это скорее правило. Как в литературе, так и во всех областях изобразительного искусства, недостаток французского творчества заключается в желании не быть опрометчивым на пути инноваций, и хороший вкус всегда готов наставить своих приверженцев следовать по пути, указанному людьми, которые только что прошли мимо в человеческой процессии и у которых были потребности в удовлетворении, совсем как у нынешних.

Будет полезно прорепетировать эти выводы в непосредственном присутствии специальных примеров. Plate LX — это жилой дом в том районе Западного Лондона, который находится к северо-западу от Кенсингтон-Гарденс. Это не дорогостоящее здание пропорционально своим размерам; оно не украшено скульптурой, за исключением незначительной детали над большими арками входного фасада и небольшого украшения фронтонов; оно построено из кирпича с умеренным использованием камня для создания цветового контраста, и его архитектурный порядок ограничен

расположением определенного количества пилястр, поддерживающих подобие антаблементов и реальность очень очевидных фронтонов - их, а также башни достаточно правильной формы и расположенной под углом. И момент, который студент должен сразу же отметить, рассматривая такое здание, заключается в том, что оно настолько решительно удалено от мира очевидного копирования. Ничто не копируется, за исключением деталей здесь и там. Возникает приятное убеждение, что ни один квадратный ярд пространства не был принесен в жертву, ни один квадратный фут возможного или желаемого оконного пространства не был заброшен ради сохранения археологической достоверности или репутации человека, построившего что-то красивое в признанном стиле. Так и в случае со зданием, показанным на [табличке LXI](#), которое планировалось для института Вест Хэма и было построено примерно в 1895 году в той пригородной деревне, которая находится к северу от “Вулвич Рич” на Темзе. Дизайн так же независим от любого стиля прошлого, как и в более простом и коммерческом здании. Здесь много скульптур, довольно тщательно спроектированных и великолепно вырезанных. Здесь довольно свободно используются псевдоклассические колонны и колоннитулы; здесь смелое сочетание более крупных архитектурных деталей, таких как фронтоны из граненого камня округлых очертаний, увенчанные смелыми каплевидными формами, остроконечные башни, вырезанные в нишах со скульптурами, входное крыльцо с очень смело выступающим козырьком, хорошо обработанное, с кариатидными фигурами, лестничная башня с великолепным чердаком из граненого камня и вентиляционные башни, сочетающиеся со структурой крыши и тонко отличающиеся от каменных форм рядом с ними. Это дорогостоящее здание с изысканным и продуманным дизайном; и все же нельзя сказать, что в нем есть что-то от прошлого, кроме этого - что оно основано скорее на духе и вкусе Возрождения, чем на духе классической эпохи, или средневековья, раннего или позднего, или эпохи Постренессанса, начавшейся на Севере примерно в 1650 году. Эта относительная независимость - то, что иностранец больше всего видит в современной английской архитектурной практике.

ТАБЛИЧКА LXI.



ИНСТИТУТ ВЕСТ ХЭМА—САССЕКС, АНГЛИЯ.

ТАБЛИЧКА LXII.



ДОМ И ПИВНАЯ (ZUM SPATEN) БЕРЛИН, ПРУССИЯ.

Сейчас в землях Германии немного меньше свежести художественной мысли; художник всегда находится в присутствии великого прошлого, причем таким образом, что даже его отклонения от его духа в некотором роде застенчивы; и именно это чувство толкает смелого дизайнера — человека, который хотел бы быть оригинальным и который просит нас посочувствовать его мужественному желанию построить для девятнадцатого века то, в чем нуждается девятнадцатый век, а не то, что предыдущий век создал для себя, — на очень странные причуды. Пластина LXII - одна из лучших из этих смелых попыток новизны. Каждая часть поверхности стены покрыта росписью в нейтральных тонах, которая в некоторых случаях дополнена рельефами из штукатурки. Это не полихромный дизайн, а светотеневой узор, воплощенный в символические, гербовые, чисто декоративные и даже репрезентативные формы. Примечательно, что реализованная роспись человеческих фигур и аксессуаров, столь характерная для первого этажа, с великолепным королем Гамбринусом слева и леди Хопфен справа, заканчивается подоконником, и что остальная часть картины гораздо более абстрактна и условна. Помимо картины, дизайн в своей основной массе довольно банален; хотя это утверждение несправедливо в его нынешнем виде, потому что оно не предназначалось для того, чтобы его можно было увидеть без картины, в то время как детали, такие как оконные косяки и стойки, очень тщательно обработаны и очень интересны. Дизайн становится обычным только над карнизом, и даже там его компенсируют очень смелые противопожарные перегородки с каждой стороны, разбитые на двускатные ступени необычного дизайна.

В этом исследовании мы рассматриваем здания меньшего размера, поскольку они с большей вероятностью выражают общую мысль сообщества, чем те исключительные памятники, которые являются вехами в истории. Конечно, мы вынуждены выбирать проекты известных людей, какими

бы неизвестными они ни были, когда создавались здания, которые мы выбираем, но даже работы таких известных архитекторов, как Шарль Гарнье, показывают и объясняют общее направление мысли, особенно если рассматривать их более ранние задачи. Таким образом, здание, показанное на [фото LXIII](#), Клубный дом Церкви Свободы, строительство которого было завершено около 1880 года, демонстрирует исключительные достоинства (исключительные в современных городах) парижских фасадов вместе с их сравнительной незначительностью, по крайней мере в деталях. Угловой вход и круглая башня, образующая вестибюль внизу и замечательную комнату для игры в карты наверху, характерны для парижских улиц. Прямо от этого дверного проема и, следовательно, по диагонали к обоим фасадам ведет проход к лестнице, которая образует еще одно круглое сооружение, похожее на башню. На верхнем этаже, в большой комнате слева, находится билльярдная, а справа - салон приема гостей и развлечений, "комната для бесед" клуба. Все это прекрасно выражено во внешнем дизайне: и эта заслуга — заслуга такого рода реализма, всегда сдержанного и всегда руководствующегося хорошим вкусом, - должна быть безоговорочно отдана французским дизайнерам долгих лет, начиная с 1860 года. Хороший вкус виден повсюду, но не в исключительной мере в этом здании; напротив, внимательный исследователь фасадов улиц Парижа должен подумать, что есть относительная неуклюжесть, которой избежали другие, менее заметные здания: но повсюду ощущается видимое присутствие продуманного изучения проблемы, и это настолько редкое явление в современной архитектуре других стран, что мы никогда не сталкиваемся лицом к лицу с французскими примерами его активного присутствия без нового трепета восхищения.

ТАБЛИЧКА LXIII.



CLUB HOUSE, CERCLE DE LA LIBRAIRIE, PARIS.

ТАБЛИЧКА LXIV.



ЗДАНИЕ НЬЮ-ЙОРКСКОЙ КОМПАНИИ СТРАХОВАНИЯ ЖИЗНИ, СЕНТ-ПОЛ, МИННЕСОТА.

В Соединенных Штатах одними из самых продуманных зданий были здания, вдохновленные полуиспанским стилем провинций, отторгнутых от Мексики в 1848 году; миссии Калифорнии и Нью-Мексико. Несомненно, они вдохновлены этими благословениями региона с умеренным климатом, устойчивым теплом, ярким солнцем; и все же в них есть такая оригинальность, что ученик почти забывает о происхождении их дизайна в таких работах не очень известного прошлого. К таким зданиям относятся отели, построенные в Сент—Огастине примерно в 1885 году, - Понсе-де-Леон, в котором архитектура старой Испании была изучена более тщательно, Алькасар, где более очевидна более простая бытовая техника Западной Америки.

Одной из лучших вещей в современном оригинальном дизайне является здание, показанное на фото LXIV. Его оформление скорее живописно, чем сурово; и достаточной причиной для такого оформления является общепризнанная трудность применения классически простого метода проектирования к одному из современных высоких и узких многоэтажных зданий со множеством похожих оконных проемов. Стены сбоку, на боковой улице и во дворе, уменьшены за счет установки крыши с аномально крутым уклоном в два этажа. Две фронтовые стены разрушаются в результате одного и того же устройства в начале наклона или ступени внутрь самого фронтона. Таким образом, становится практически возможным использование большого количества окон одинакового размера; небольшие различия в дизайне, например, когда на одном этаже есть ряд круглых арок и тому подобное, возможно, даже более заметны, чем это было необходимо; монотонное повторение этих проемов не вредит дизайну благодаря самой живописности этого дизайна, которая преодолевает их монотонность. Обработка двух фронтонов сама по себе является замечательным достижением, придающим им живость, которая ассоциируется у нас с северным Ренессансом: при этом она по-прежнему сдержанна таким образом, чтобы не вступать в противоречие с чрезвычайной изысканностью крыльца, которое в своем общем дизайне, как и в скульптурных деталях, обладает тонкими чертами итальянского искусства столетней давности.

Похоже, именно таким образом современные люди могли бы заниматься дизайном; и именно таким образом они могли бы добиться успеха, если бы чаще задумывались о дизайне по-своему.

Очевидно, однако, что такое выражение личных мыслей - это как раз самая трудная вещь, которую можно предложить архитектору двадцатого века. Сначала он должен сделать все остальное. Он должен видеть, что отопительное оборудование, вентиляционное оборудование, электрическое освещение, вентиляционная система, кухонные приборы, которые где-то появятся, водопровод, который появится повсюду, и бесконечные модификации дренажа — он должен видеть, что все это безупречно. Владелец или владельцы действительно заботятся об этих вещах — их не волнует дизайн. Затем он должен позаботиться о том, чтобы не терять времени. С момента, когда съезжают предыдущие арендаторы и начинается снос старого здания, не должно пройти слишком много недель, прежде чем в него смогут въехать новые арендаторы. Может быть разрешено десять месяцев, когда каждое рассмотрение требует двух с половиной лет или тридцати месяцев. И в течение нескольких недель до и после начала этого десятимесячного периода у нанятого архитектора будет так мало возможностей “уйти в себя” - по крайней мере, уединиться в своем кабинете, запереть дверь и продумать этот проект, взятый в его художественном смысле, что с потраченными на это часами вообще вряд ли стоит считаться. Непрерывное мышление не для занятого архитектора. В целом вероятная последовательность событий будет такова: дизайн набрасывается в салоне автомобиля и на следующий день передается высокооплачиваемому подчиненному для доработки в соответствии с хорошо известной офисной схемой.

Такие традиционные способы ведения дел хорошо зарекомендовали себя в великие дни искусства, но девятнадцатый век таковым не был, а двадцатый век еще не наверняка станет великим днем искусства в декоративном или художественном смысле. Автору, пишущему об архитектуре, подобает рассматривать эти два прилагательных как синонимы, поскольку в архитектуре они синонимичны; а декоративность, или, другими словами, архитектурная обработка здания, стала настолько чуждой нашим привычкам и, исходя из характера случая, настолько сложной (как подчеркивается в последнем абзаце), что ничто, кроме длительного и увлеченного обдумывания схемы, не приведет к прекрасному проектированию.

Именно по этим причинам здание Нью-Йоркской компании страхования жизни в Сент-Поле было показано на нашей последней фотографии. По-видимому, там есть свидетельства большого количества хорошо примененной художественной мысли. Если искать подобный экземпляр в старых домах искусства и среди более дорогостоящих сооружений, то в качестве такого экземпляра можно выбрать Римско-католический собор Лондона, который сейчас близится к завершению в районе к югу от Букингемского дворца. Есть несколько таких зданий; несколько произведений искусства, которые показывают, что сила вдумчивой разработки сложного дизайна не полностью утрачена для мира.

Живописная композиция и критическая оценка картин

АВТОР ГЕНРИ Р. ПУР, А.Н.А.

Дополнительный том к книге “Как судить об архитектуре”.

Кварто, прекрасно иллюстрированное 80 репродукциями. 1,50 доллара нетто.

Почтовые расходы 14 центов.

В книге развиваются процессы создания изображений, излагаются принципы, которые в качестве необходимого фундамента лежат в основе творчества художника.

Р. СУЭЙН ГИФФОРД, N.A., директор художественной школы Купер Юнион, Нью-Йорк

“Превосходно справляется со своими обязанностями и должен быть полезен не только начинающим, но и профессиональным художникам. Я буду использовать его и ссылаться на него”.

ИРВИНГ Р. УАЙЛС, N.A.

“Не только очаровательно написано, но и удивительно умело и поучительно. Я не читал ничего по этому предмету, что могло бы сравниться с ним в четких объяснениях качеств живописи, которые всегда наиболее загадочны для непрофессионала, а часто и для профессионального художника”.

КОМПАНИЯ BAKER & TAYLOR

Издатели

17-я улица Э., 33-37, СЕВЕРНАЯ ЮНИОН-СКВЕР, НЬЮ-ЙОРК

Мистер Стерджис признан ведущим критиком искусства и архитектуры в стране. В этой книге он в общих чертах изложил историю современного отношения к архитектуре. Опираясь на многочисленные иллюстрации из ранних греческих храмов и пройдя от великих соборов к современным деловым кварталам, он показал влияния, которые привели к появлению различных стилей, и вывел простые правила для архитектурного решения этих зданий. Здесь не делается попыток установить абсолютные стандарты, но читателю предоставляется возможность сформировать собственное мнение и изучить основы хорошего и плохого в зданиях. Чтение книги придаст даже обычным зданиям, мимо которых проходишь каждый день, новый интерес и смысл. Эта книга является дополнением к книге Х. Р. Пура “Живописная композиция и критическая оценка картин”.

ОШИБКИ.

(Исправлено по тексту)

На странице 14 вместо слова “Кампанья” читайте “Кампания”.

На табличке II вместо “Юго-Восток” написано “Северо-Восток”.

Страница 36, строка 6, в разделе “показанный здесь план” прочитайте “показанные здесь виды”.

Страница 70, последняя строка, вместо “производить” читайте “производит”.

Страница 89, в середине, вместо слов “Север, запад” читайте “Северо-запад”.

На странице 95, в середине, вместо слова “Милосердие” читай “Мерси”.

Страница 102, середина, убрать запятую после “их”; вставить запятую после “неф”.

Страница 120, табличка напротив этой страницы должна быть проставлена буквами XXXIII.

Страница 145, средняя, вместо “был призван” читается “призван”.

Страница 172, в середине, вместо слова “LV” читать “LIV”.

Табличка LV, верхняя цифра, обозначающая “Мадама”, гласила: Кариньяно.

Plate LVI, for “Gebäude,” read Gebäude.

Страница 173, 5-я строка снизу, убрать запятую.

Страница 193, в середине, вместо “слева от церкви” читайте "слева от рисунка".

Страница 206, середина, вместо “что” читайте "что".

СНОСКИ:

[1] Декоративное искусство: Изобразительное искусство, которое применяется для украшения того, что имеет в первую очередь полезную цель. Архитектура - самое сложное из декоративных искусств, и по этой причине, а также потому, что она также осуществляется в больших масштабах с большими возможностями получения благородных эффектов, является самым важным из видов декоративного искусства.

[2] Дорический: принадлежит дорийцам, греческому народу. Термин "дорический стиль" впервые был применен к очень немногим римским зданиям и частям зданий, хорошими примерами которых являются подвал Театра Марцелла и Колизей в Риме. Когда были изучены греческие здания Афин, Гиргенти и Пестума, этот термин был распространен и на них; и они дают нам то, что мы называем греко-дорическими.

[3] Метопы: первоначально это слово означало пространство между двумя триглифами (см. Определение антаблемента); но обычно применяется в английском письме к плите или каменному блоку, который заполняет это пространство в известных нам дорических храмах. Очевидно, что внешняя поверхность этого блока иногда окрашивалась, и известно, что иногда на нем был вырезан низкий рельеф, как в Селинунте, храмовые скульптурные плиты которого хранятся в музее в Палермо; в то время как плиты Тезейона и Парфенона были выполнены с очень высоким рельефом.

[4] Птерома: Сторона или фланг, следовательно, в современном использовании пространство, покрытое крышей портика и, следовательно, включающее колонны и межколонные пространства, хотя в общем использовании это относится только к проходу между колоннами и стеной позади.

[5] Наос: называемый также целлой: закрытая часть греческого храма, имеющая прочные стены и может быть разделена на две или три комнаты: также иногда более крупное из этих подразделений в отличие от Opisthodomos, или Сокровищницы.

[6] Восьмистильный: Имеющий восемь колонн, когда говорят о портике; имеющий восемь колонн спереди, когда говорят о храме или подобном здании.

[7] Шестистильный: имеющий шесть столбцов; как в случае с восьмистильным для восьми.

[8] Антаблемент: В произведении классической архитектуры три горизонтальных элемента над колоннами, когда эти три элемента взяты вместе как составляющая одну часть ордера. Антаблемент состоит из архитрава или эпистилия, расположенного непосредственно над колоннами, фриза и карниза, каждый из которых может иметь несколько декоративных подразделений. Таким образом, в Ионическом порядке эпистиль может быть разделен горизонтально на три поверхности, выступающие все больше и больше снизу вверх. Фриз в дорическом стиле (римском или греческом) разделен триглифами на метопы; а в других ордерах часто имеет скульптурный орнамент. Разнообразие форм карниза очень велико. Триглиф - это один из тех блоков, прорезанных вертикальными каналами, которые, кажется, опираются на эпистиль и поддерживают карниз. Метопы - это промежутки между ними, а также неструктурные плиты или блоки, которые заполняют эти промежутки. В очень немногих случаях антаблемент в некотором отношении неправильный; так, можно сказать, что портик Кариатид, [стр. VI](#), не имеет фриза, а имеет только эпистиль и карниз. В римских работах весь антаблемент иногда выгибается дугой, как в храме в Баальбеке или во дворце в Спалато.

[9] Дорический ордер: В греческой и римской архитектуре, а также в тех неоклассических стилях, которые основаны на античности, ордер является единицей дизайна и состоит из одной цельной колонны (стержня и капители, с основанием, если таковое имеется, и пьедестала, если таковой имеется) и такого количества антаблемента, которого может быть достаточно, чтобы показать весь его характер. Греческий дорический ордер, упомянутый в тексте, своеобразен формой и количеством каналов шахты, эхинообразным колоколом капители, квадратными счетами без украшений, отсутствием основания, фризом, разбитым триглифами на короткие отрезки, и второстепенными деталями, зависящими от вышесказанного.

[10] Архитектура:

[11] Фриз: эти термины приведены в примечании к Антаблементу выше.

[12] Стилибат: плоская непрерывная поверхность, на которой стоят колонны, как в колоннаде. Когда рассматривается вся плоская поверхность, образующая пол прохода (см. Птерома), используется слово стереобат.

[13] Колокол: та часть капителя колонны, которая находится между шейкой внизу и абаксом сверху. Этот термин применяется также к воображаемой общей форме того же элемента, помимо орнамента; так, под листьями аканта прослеживается колокол коринфской капители.

[14] Фронтон: Треугольная стена в конце низкой скатной крыши в греческом или римском здании. Одна только затонувшая панель над горизонтальным карнизом и под наклонным карнизом называется Тимпаном, или, в греческих храмах, часто Этосом (ἔτος) или Орлом.

[15] Неоклассицизм: изучается по греко-римским памятникам; говорится о произведении искусства или стиле. Неоклассическая архитектура Европы зарождается около 1420 года в Италии. (См. Рисорджименто и Ренессанс.)

[16] Хор: Собственно, пространство в церкви, отведенное для духовенства и их помощников, особенно певчих: следовательно, в расширении I — Сама ограда, которая иногда бывает очень массивной и сложной, высокая каменная стена, украшенная скульптурой или иным образом, богато украшенная, и

II — Та часть крестообразной церкви, в которой находится это ограждение, а именно четвертая ветвь креста, которая в основном простирается на восток от места соединения нефа и трансепта.

[17] Ионический: принадлежит ионийским грекам; Ионический стиль, для которого характерны капители, украшенные волютами, стержни гораздо более тонкие, чем в дорическом стиле, и украшенные канавками вместо каналов; эти канавки имеют почти полукруглое сечение и разделены узкими скруглениями или плоскими полосами вместо того, чтобы сходиться на острых выступах.

[18] Гимний: любое цветочное украшение, расположенное в виде букета; абстрактное украшение из веточек или отростков, поднимающихся из общей точки и разделяющихся на более широкую головку. Греческий гимнион, часто называемый пальметтой, или орнаментом из жимолости, кажется, состоит из тонких листьев; в то время как гимнион в персидском и других азиатских искусствах часто представляет собой группу цветов, возможно, чередующихся с листьями.

[19] Яйцо и дротик: орнамент, состоящий из чередования приплюснутых шаров или выступов с острыми элементами, похожими на наконечники стрел. Мелкие детали сильно различаются, но обычно приплюснутые яйца окружены глубоким вырезом или приподнятым бортиком, а кончики стрелок чередуются с ними.

[20] Пандрозион: святилище нимфы Пандрозос, дочери Кекропса. Известно, что он располагался недалеко от храма Эректа, и поэтому портик Кариатид на южном склоне Эректейона был назван этим именем.

[21] Коринфский: происходит от коринфского; Коринфский орден, последний из трех греческих орденов, который с наибольшей готовностью переняли римляне. Детали очень похожи на детали ионического ордера, за исключением капители, которая является первым в древности экземпляром обычно вогнутого колокола, густо покрытого листьями.

[22] Толос: Круглое здание; используется в археологических источниках для описания сооружения, назначение которого точно неизвестно, например, Толос Атрея в Микенах, обычно считающийся гробницей; что недалеко от Эпидавра, по мнению некоторых, является родником или священным колодезем Асклепия.

[23] Хорагик: Имеет отношение к Хорагосу, руководителю священного хора в Афинах. Это был почетный пост, требующий больших затрат и труда для его занимающего.

[24] Гипетральный: открытый небу; Гипетральное отверстие, незакрытое пространство, часть греческого храма, возможно, полностью без крыши, возможно, крыша лишь частично открыта в свете небесных огней. Гипотетическая теория: любое из нескольких мнений относительно возможного освещения интерьера храма сверху, либо через крышу, либо путем частичного отсутствия крыши, чтобы образовать центральный открытый двор.

[25] Рисорджименто: по-итальянски - возникновение нового; это общий термин, обозначающий возрождение классического образования в четырнадцатом и пятнадцатом веках в сочетании с развитием экспрессивной живописи и скульптуры той же эпохи и развивающийся позже в возрождении классического дизайна в архитектуре. Термин Rinascimento (возрождение) используется в том же смысле, но, по-видимому, скорее отражает преобладающее французское слово Renaissance. Было бы хорошо, если бы английские писатели использовали термин рисорджименто для обозначения итальянского движения четырнадцатого и пятнадцатого веков, а Ренессанс - для французского движения шестнадцатого века с его эквивалентами в северной Европе. Что касается Испании, в которой классическое возрождение очень близко следовало за возрождением Италии, то термин Ренацименто, по-видимому, очень близко соответствует итальянскому рисорджименто и французскому Ренессансу.

[26] Купол: Куполообразная крыша, построенная либо из цельной каменной кладки и, таким образом, действительно представляющая собой свод, либо просто декоративная оболочка.

[27] Своды паха: своды, при которых один бочкообразный свод встречается и пересекает другой, так что выступающие сплошные углы, называемые пахами, образуются в результате соединения полых закругленных поверхностей.

[28] Неф: В здании с тремя или более параллельными подразделениями, образующими вместе один большой зал, похожий на большую готическую церковь, та часть, которая возвышается выше всех и обычно имеет окна над крышами нижних нефов.

[29] Проход: Смотрите определение ступицы.

[30] Бочкообразный свод: свод, поперечное сечение которого везде одинаково, как если бы он был частью трубы.

[31] В antis: латинский, между antæ. Анта - это конец стены, обработанный таким образом, чтобы быть почти независимым элементом, подобно квадратному столбу, которым заканчивается стена. Портик, образованный двумя из них, расположенными друг напротив друга и с колоннами между ними, как говорят, имеет две или четыре колонны в противоположность друг другу.

[32] Построенный с использованием балок или перемычек (указано для здания или части здания) или характеризующийся использованием балок и перемычек, за исключением арок (указано для здания или стиля). Так, Римский пантеон, хотя и полностью сводчатый в своей основной структуре, имеет портик с траверсами, а ширмы перед большими нишами внутри (см. [Pl. IX](#)) имеют наклонную конструкцию, насколько это возможно, то есть они состоят из антаблемента, опирающегося на колонны. Термин “дугообразный” используется в прямом отличии от trabeated и обозначает то, что построено по принципу арки, или то, что характеризуется использованием.

[33] Романский: буквально, полуримский или предполагаемый римский; применяется к любому или всем стилям искусства, особенно архитектуры, которые были развиты непосредственно из римского имперского искусства до 450 года. В обычном употреблении стиль базилики в Италии и даже аналогичное искусство на северо-западе Европы называются латинскими, а стиль, созданный в восточной Европе с центром в Константинополе, называется византийским; но романский можно рассматривать как термин, охватывающий все это и включающий также все европейское искусство до полного утверждения готического искусства на северо-западе и на Востоке до утверждения сарацинского или мусульманского искусства примерно в девятом веке нашей эры

[34] Византийский: искусство Восточной империи с центром в Византии или Константинополе. Современные достижения этого искусства, без радикальных изменений, существуют в Молдавии и кавказских регионах, и его влияние прослеживается в исконной архитектуре России.

[35] Базилика: первоначально, при римской императорской системе, здание для различных деловых мероприятий, общественных и частных, часто с залом суда, соединенным с открытым залом: следовательно, под более ранним христианским контролем церковь, построенная подобно большинству более ранних базилик, то есть с нефом и двумя или более проходами. Особой особенностью христианских базилик был трансепт, высокий и открытый зал, построенный поперек верхнего конца нефа и проходов: а за ним (то есть дальше от входных дверных проемов) часто находилась апсида, обычно полукруглый выступ.

[36] Наглядная история: Та часть нефа, которая возвышается над крышами приделов и имеет окна для освещения интерьера.

[37] Ответить: пилястра, или зацепленная колонна, или опора любой формы, которая образует конец аркады или колоннады, обозначающий место встречи с окружающей стеной.

[38] Апсида: выступающий элемент здания, обычно образующий расширение или пристройку к большому залу, например, римской базилике или, особенно, церкви. План обычно представляет собой полукруг, или полукруг с добавленным параллелограммом для его удлинения, или многоугольник, приближающийся к полукругу.

[39] Отсек: одно подразделение длинного здания, последовательные части которого похожи или очень похожи.

[40] Контрфорс: массив материала, обычно каменной кладки, предназначенный для того, чтобы своим собственным весом противостоять выступу арки или свода, или, что реже, распространению каркасной крыши или подобного.

Пролетающий контрфорс: наклонный каменный брус, опирающийся на арочную конструкцию, который служит для переноса опоры арки или свода через пространство к контрфорсу за его пределами.

[41] Трифорий: Собственно говоря, более или менее открытая галерея, встроенная в стену напротив крыши нефа и, следовательно, над большими арками нефа и хоров и под окнами верхнего этажа. Часто галерея в стене располагается ниже прозрачного этажа, но менее точно.

[42] Шевет: В средневековой и особенно готической архитектуре закругленный конец хора, включая проходы, которые проходят вокруг святилища, и часовни за пределами проходов. Форма может быть криволинейной или многоугольной. Оригинальный термин на французском языке также применяется к квадратным восточным концам; но это вряд ли принято в английском употреблении.

[43] Thermae: На латыни заведение для принятия теплых ванн: существительное во множественном числе, используемое для обозначения отдельного здания или группы зданий. Термы Карагаллы, упомянутые в этой главе, занимали все пространство внутри ограничивающей стены, которая образовывала квадрат в 1100 футов (около двадцати восьми акров), и внутри него были сады, беговые дорожки и тому подобное, и среди них само массивное центральное здание размером 400 × 750 футов, вдвое больше площади, занимаемой Капитолием в Вашингтоне, который также неизмеримо менее массивен и постоянен по конструкции.

[44] Рисорджименто: См. Примечание, стр. 46.

[45] Архивольт: внешняя вертикальная грань арки; а там, где есть несколько концентрических арок, общая внешняя грань всей группы; та грань, которая, кажется, образует часть стены, в которую встроена арка.

[46] Внутренняя поверхность: нижняя или вогнутая поверхность сплошной конструкции арки.

[47] Классицизм: эпоха пристального изучения античности, 1520-1570гг.

[48] Chaîne: по-французски система, обычно вертикальная, из более крупных и идеально обработанных камней в стене из более легкого или грубого материала. Таким образом, кюионы на углу здания и попеременно длинные и короткие камни в оконном или дверном проеме являются обломками, но одно и то же устройство может быть использовано для придания жесткости длинной и цельной стене.

[49] Декор в стиле рокайль: то, что изначально имело грубую имитацию форм природных камней вперемешку с ракушками; мода, быстро переходящая в рельефные завитки, придающие очень своеобразные формы панелям, дверям, оконным рамам и даже деталям каменной кладки. Стиль рококо частично основан на декоре в стиле рокайль.

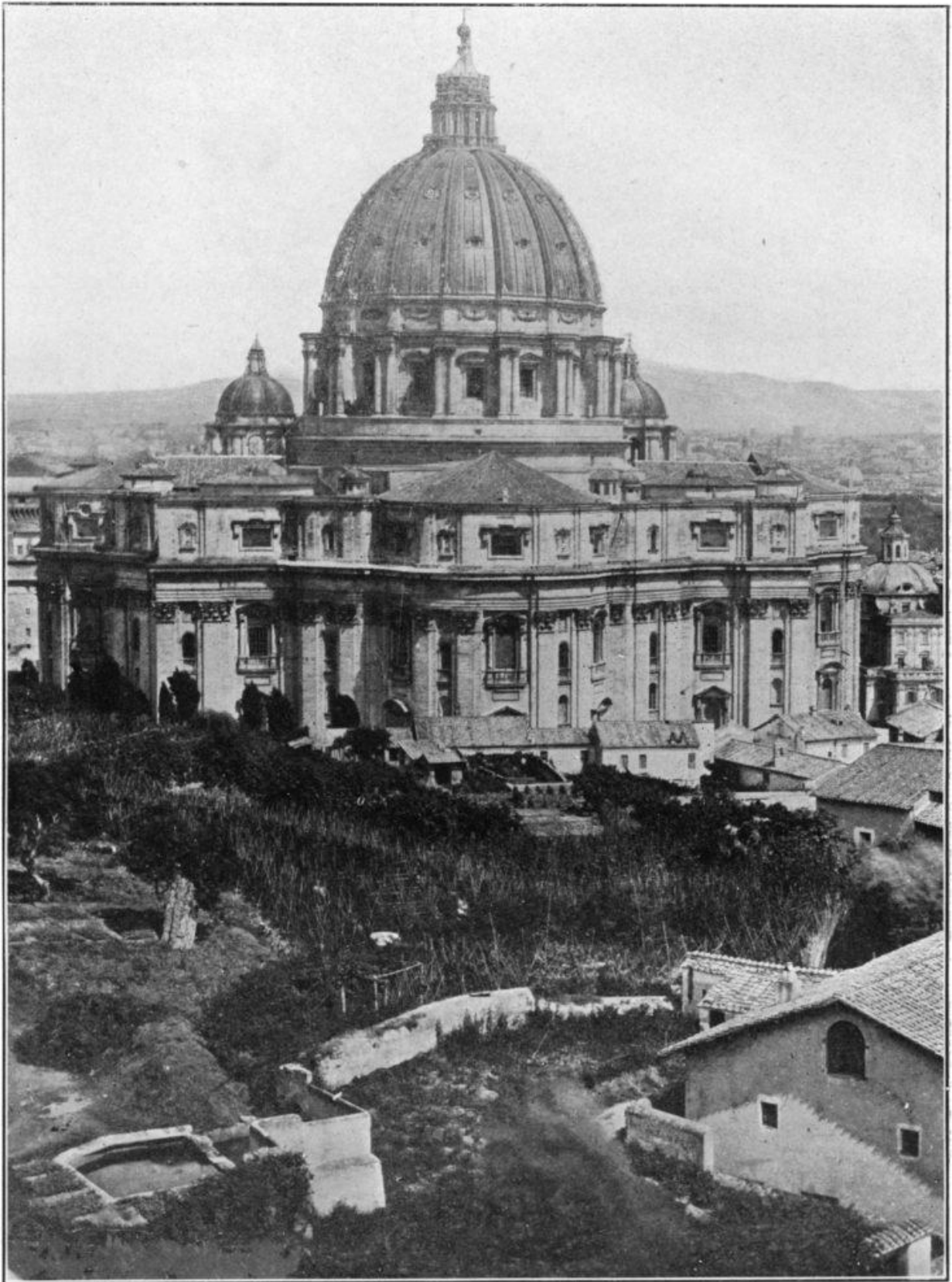
Типографские ошибки, исправленные переписчиком текста:

монастырь Святой Марии делле Паче=> монастырь Святой Марии делла Паче {стр. 141}
(см. Главу о Аллерхайлигенкирхе=> (см. Главу о Аллерхайлигенхофкирхе {стр. 217}

HOW TO JUDGE ARCHITECTURE

RUSSELL STURGIS

[back](#)



[back](#)



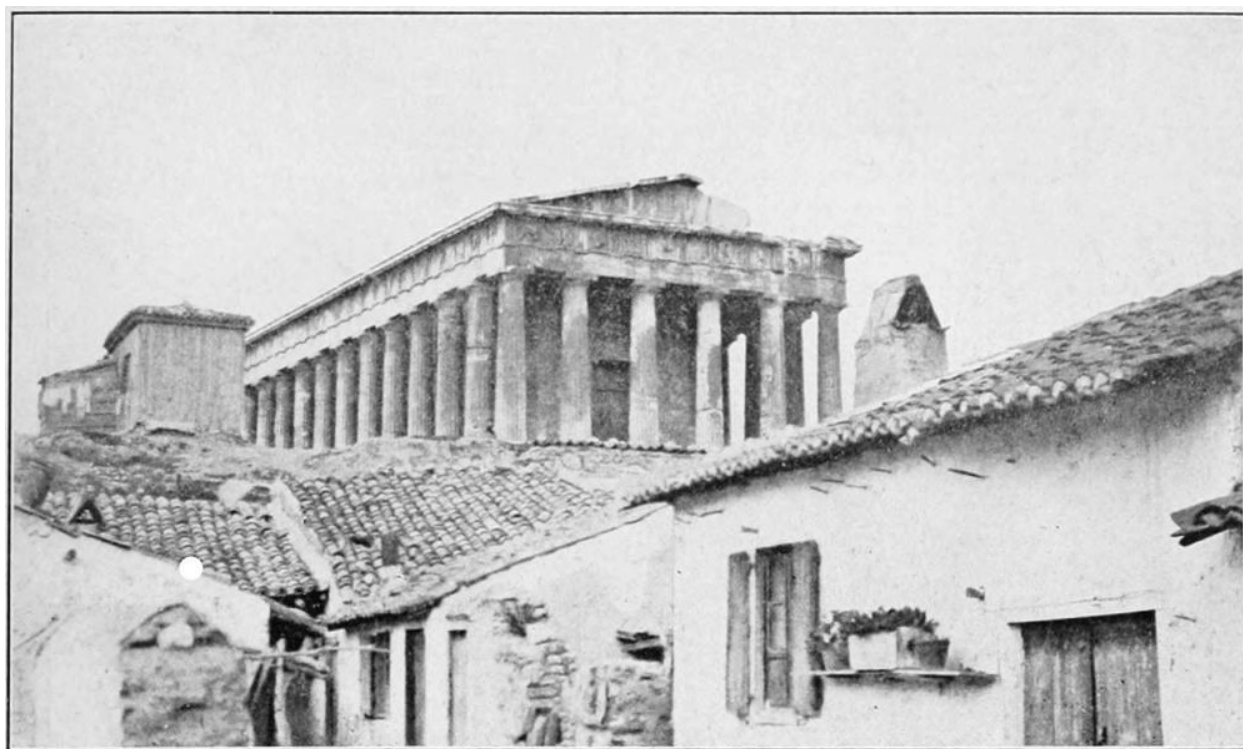
[back](#)



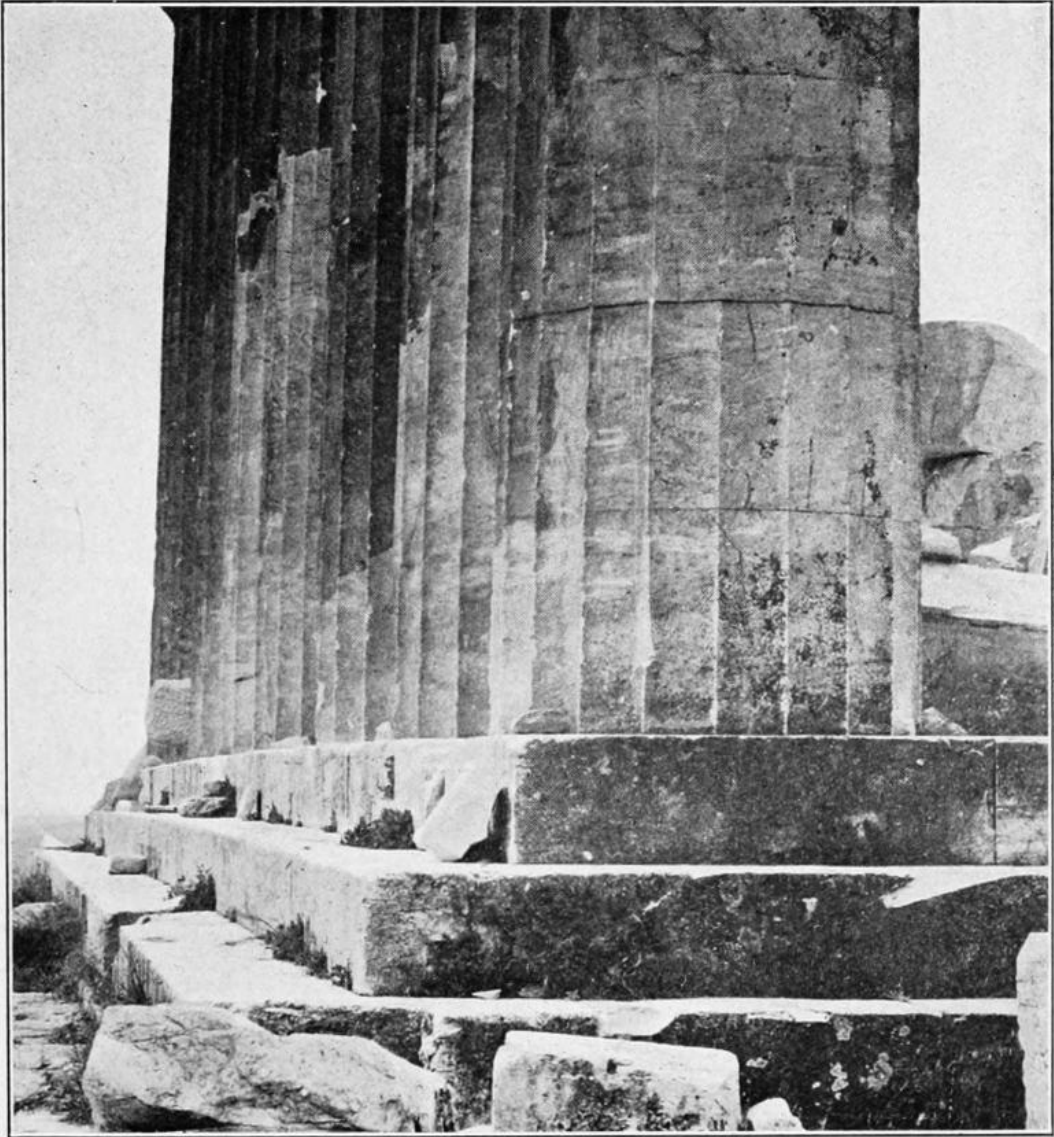
[back](#)



[back](#)

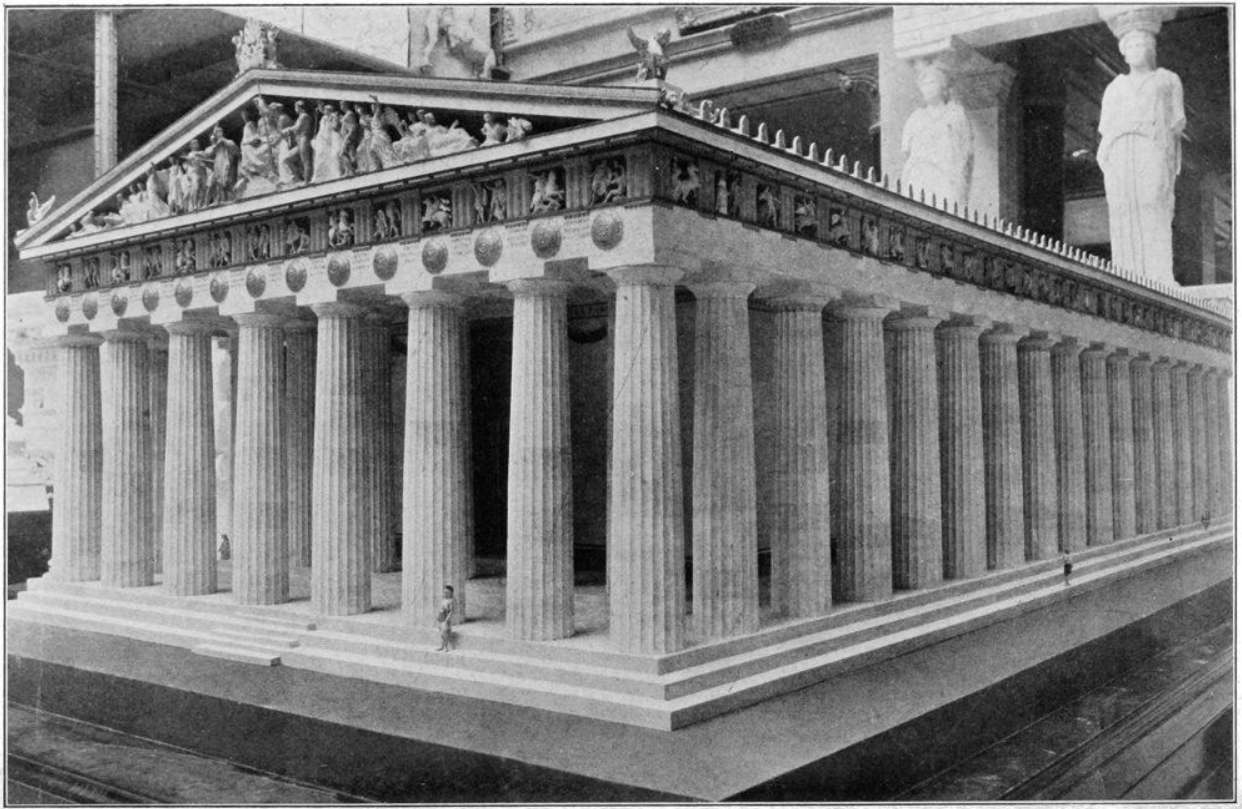


[back](#)



CURVATURE OF STYLOBATE OF PARTHENON.
PLATE III.

[back](#)



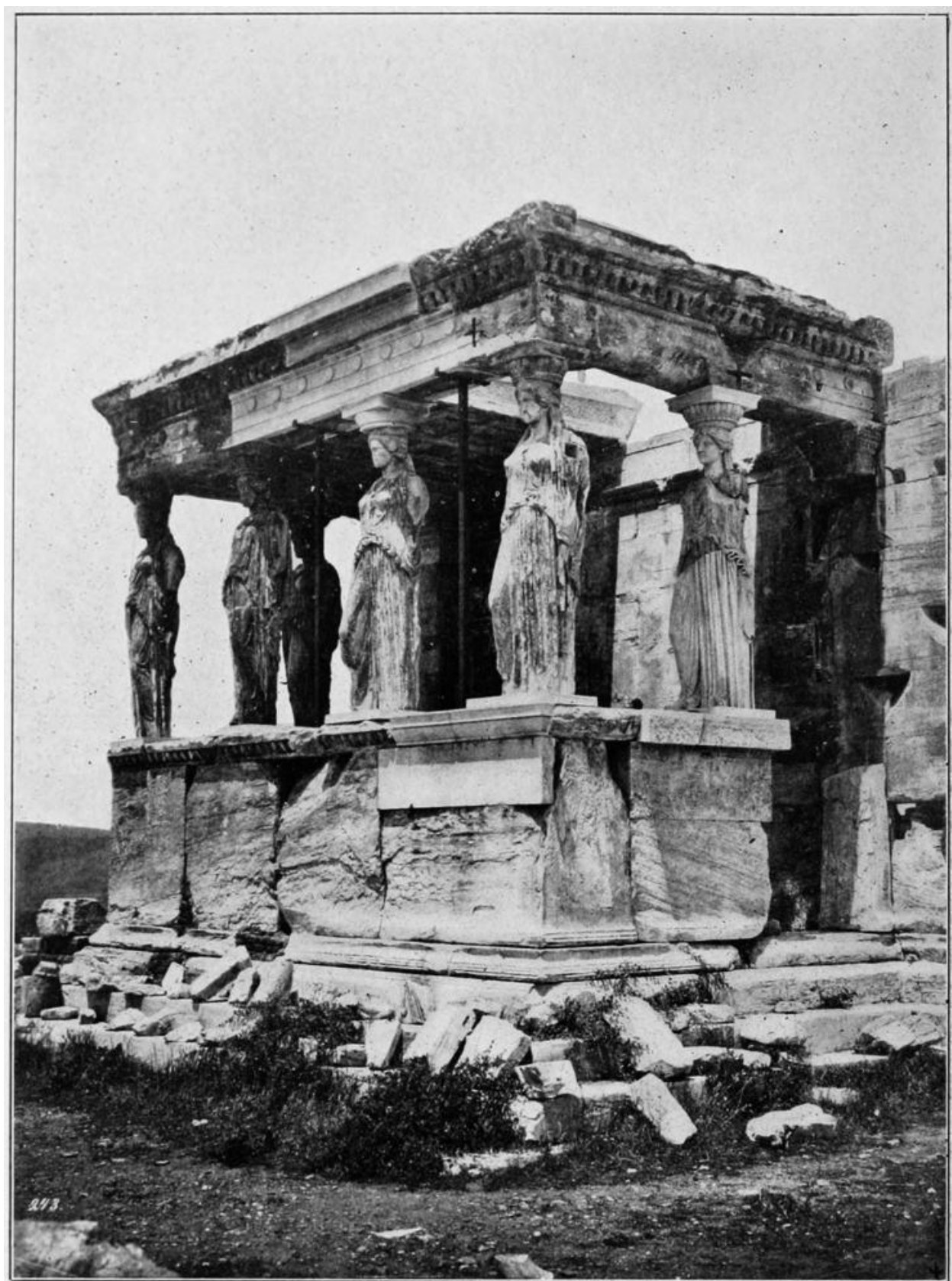
[back](#)



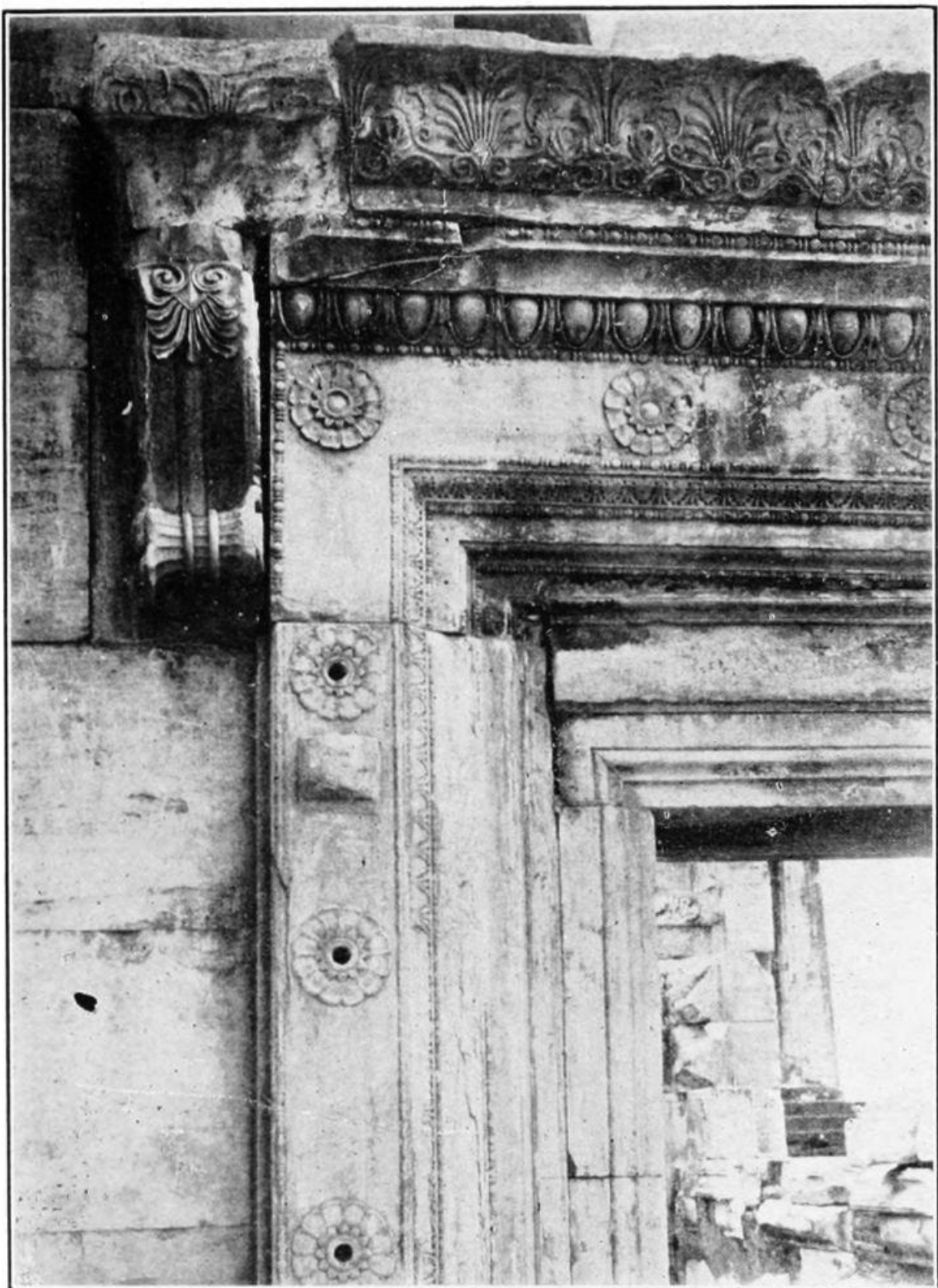
[back](#)



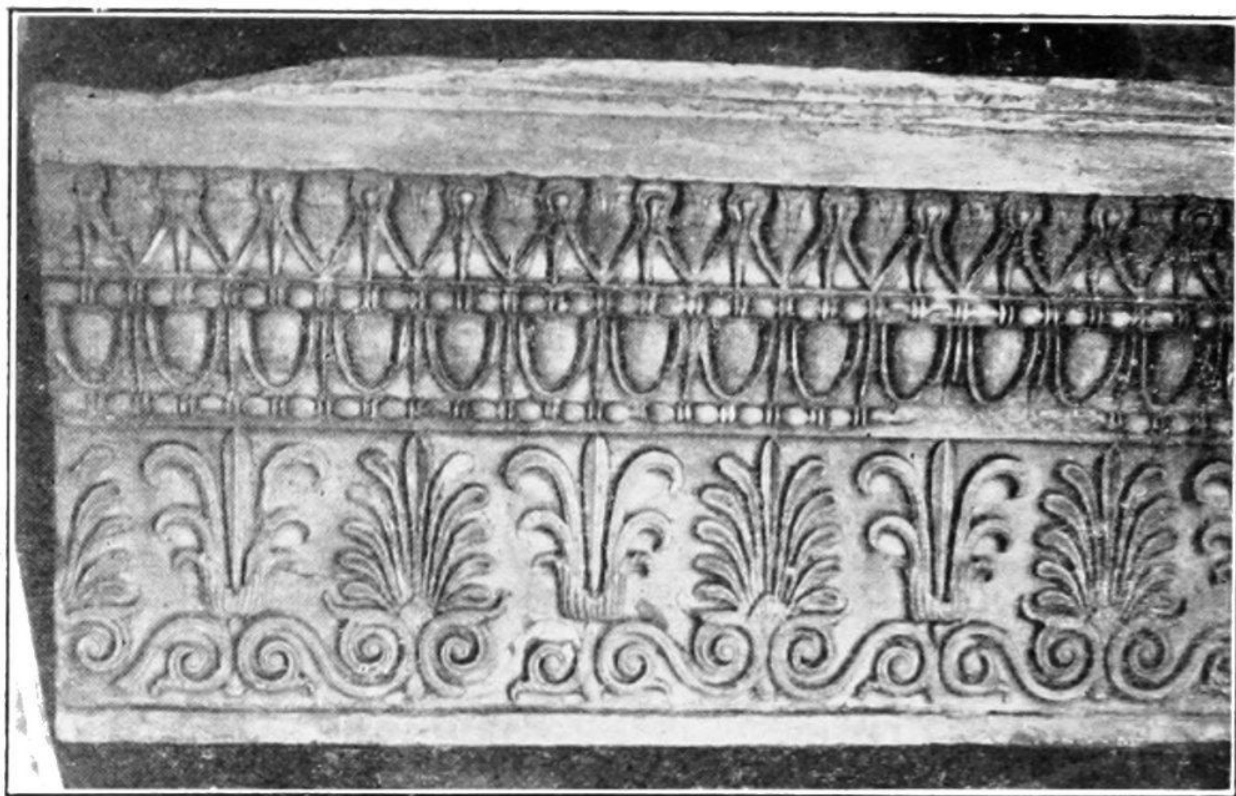
[back](#)



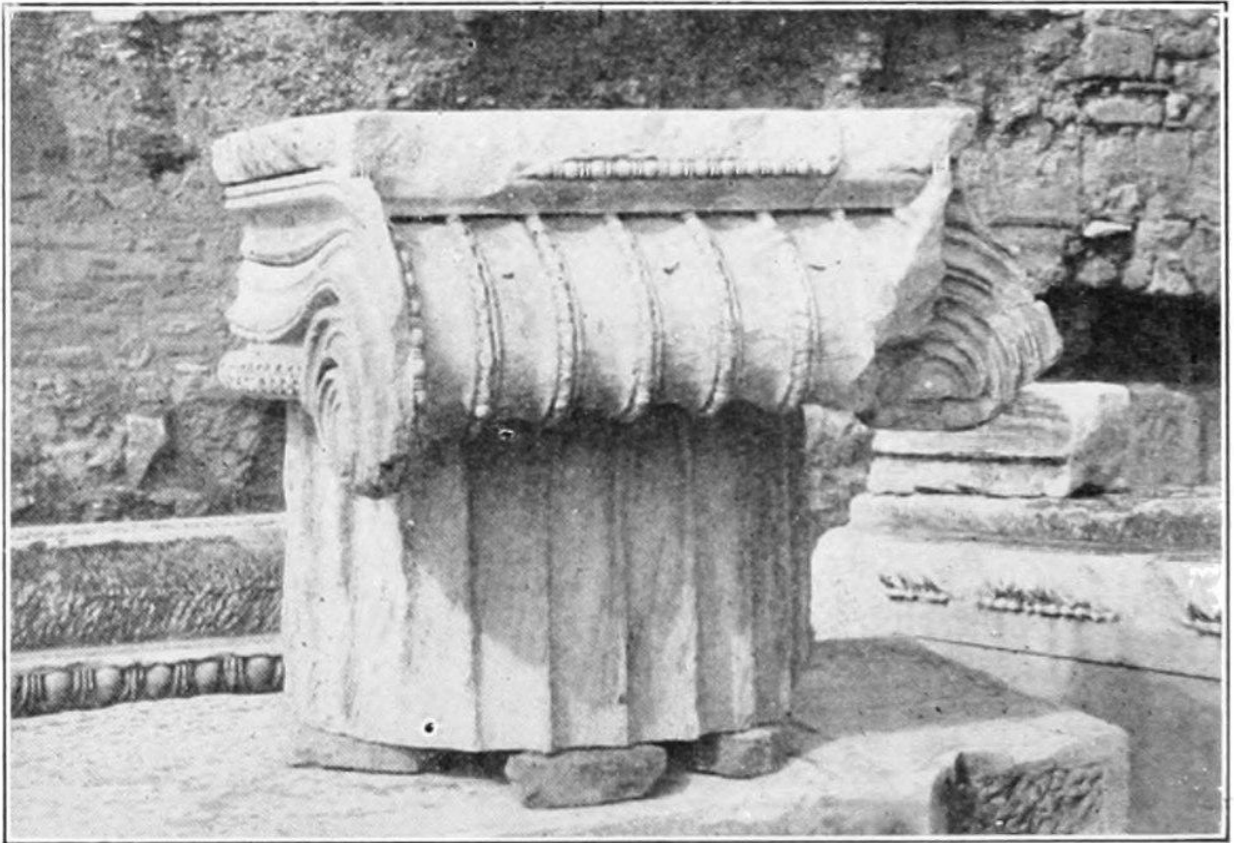
[back](#)



[back](#)

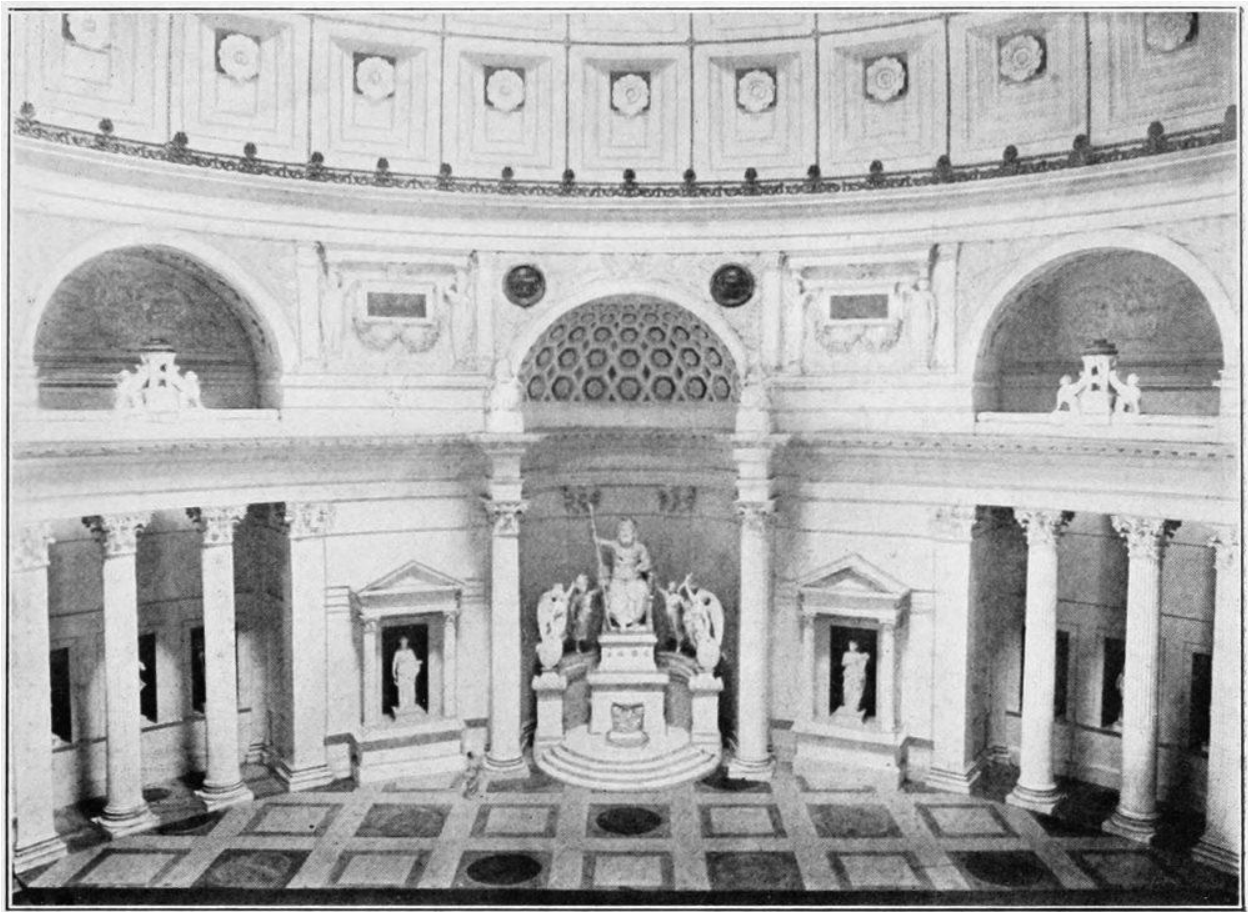


[back](#)

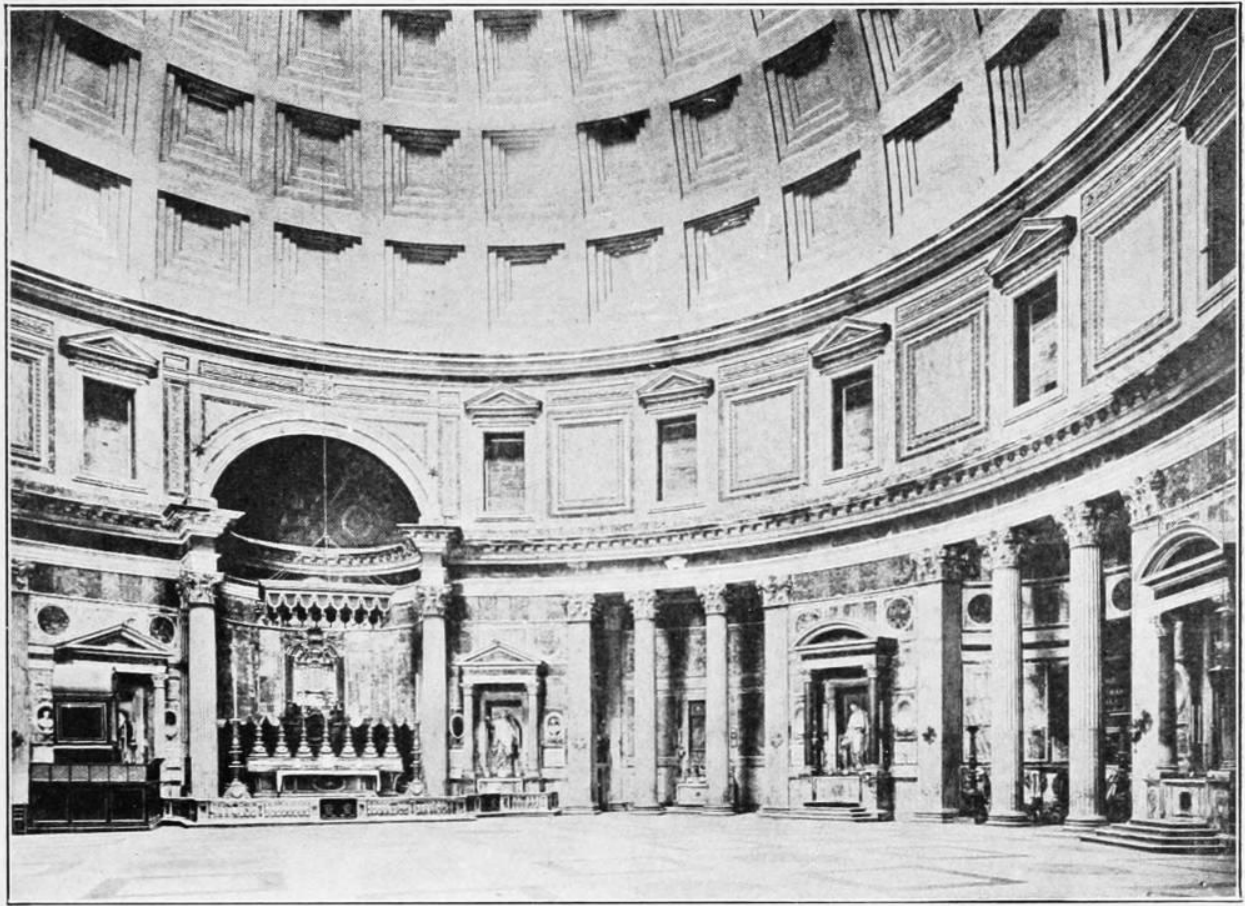


[back](#)





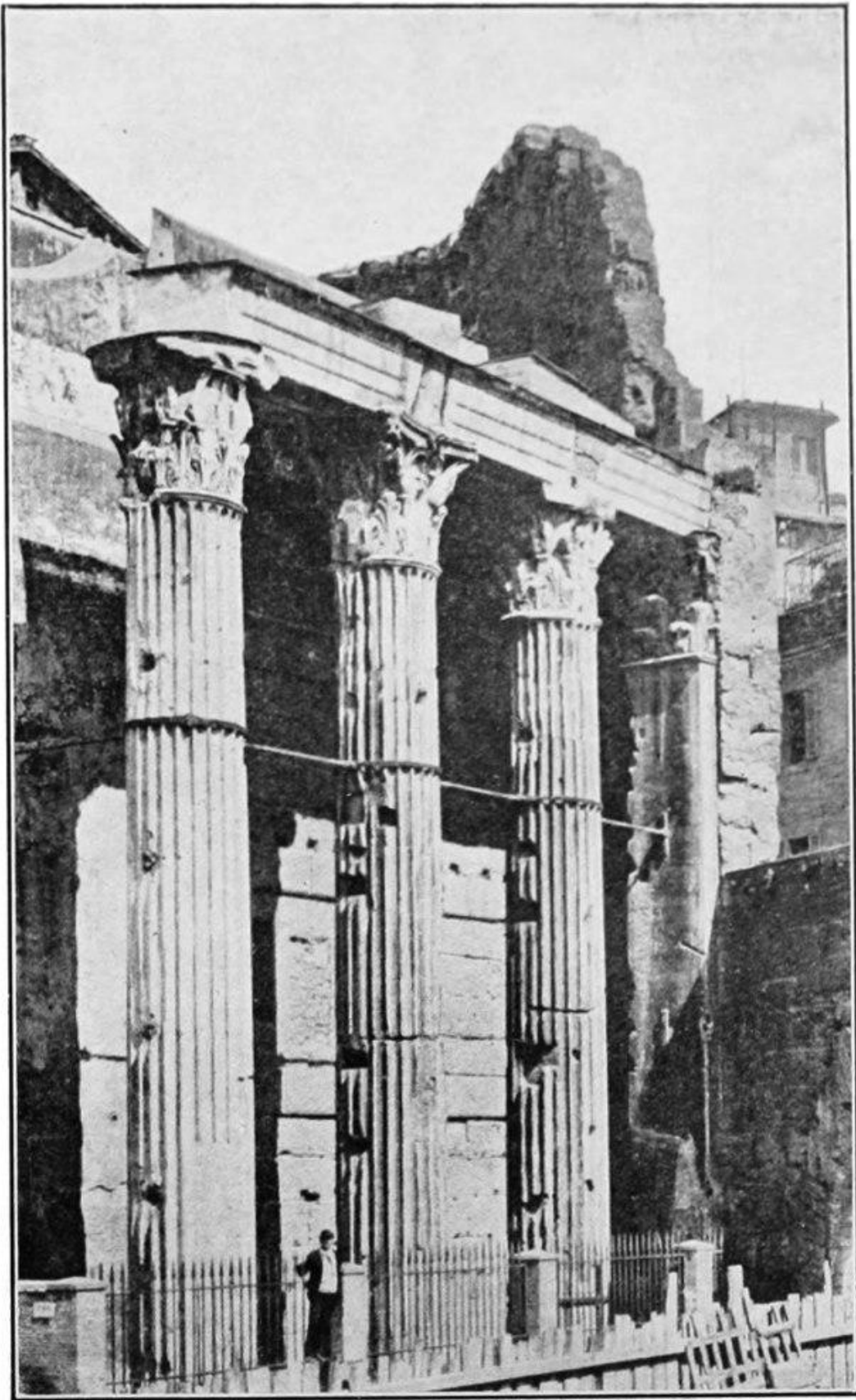
[back](#)



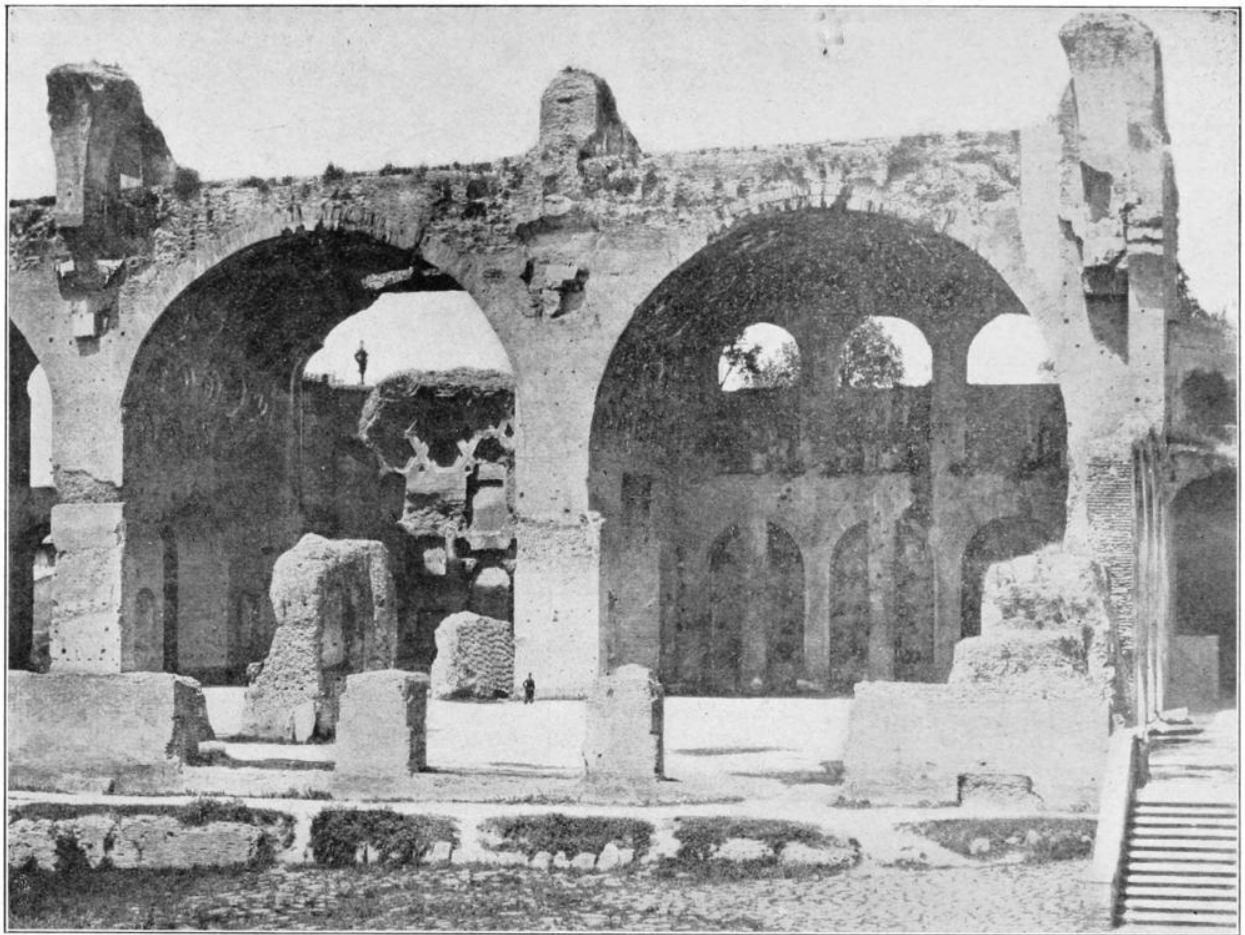
[back](#)



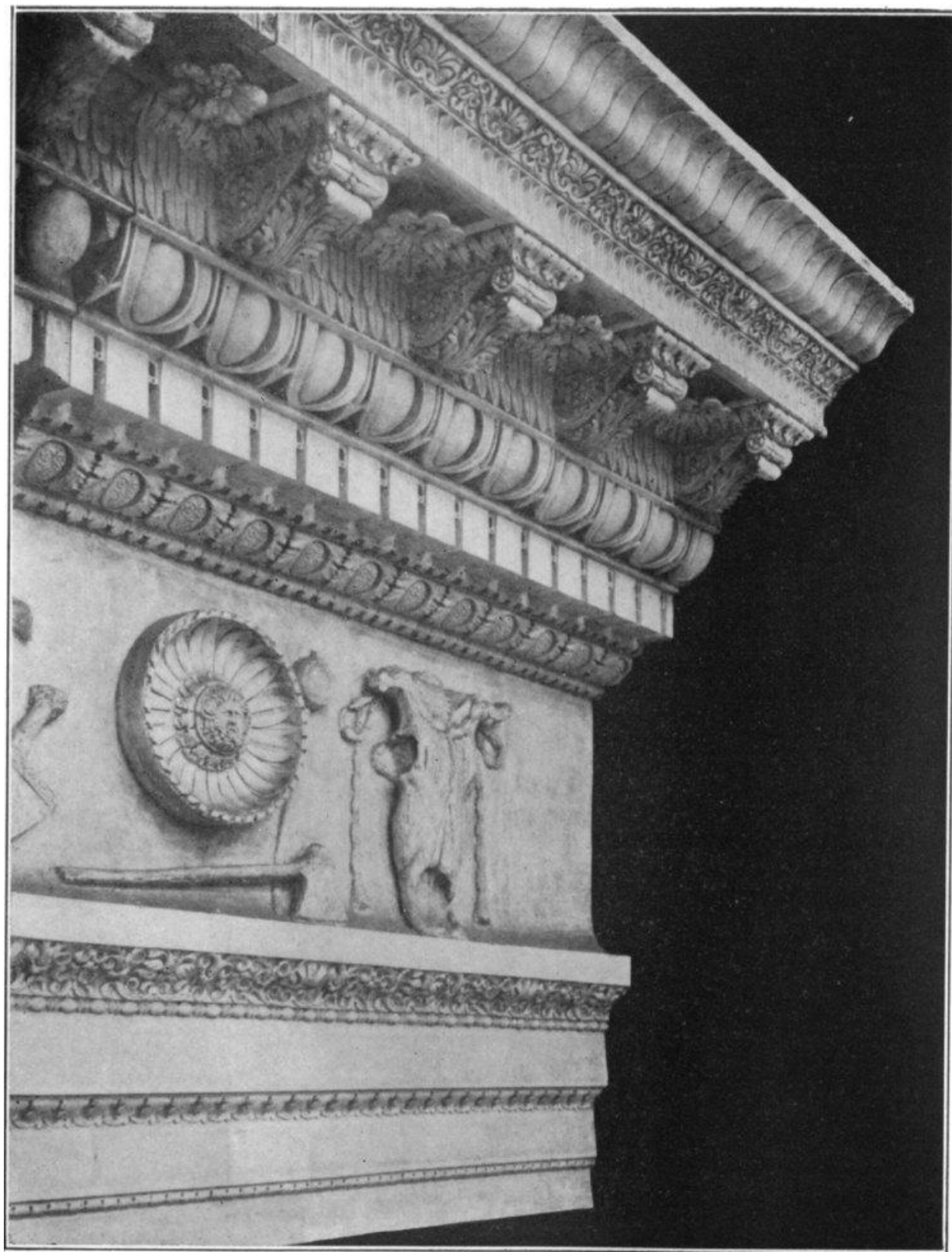
[back](#)



[back](#)



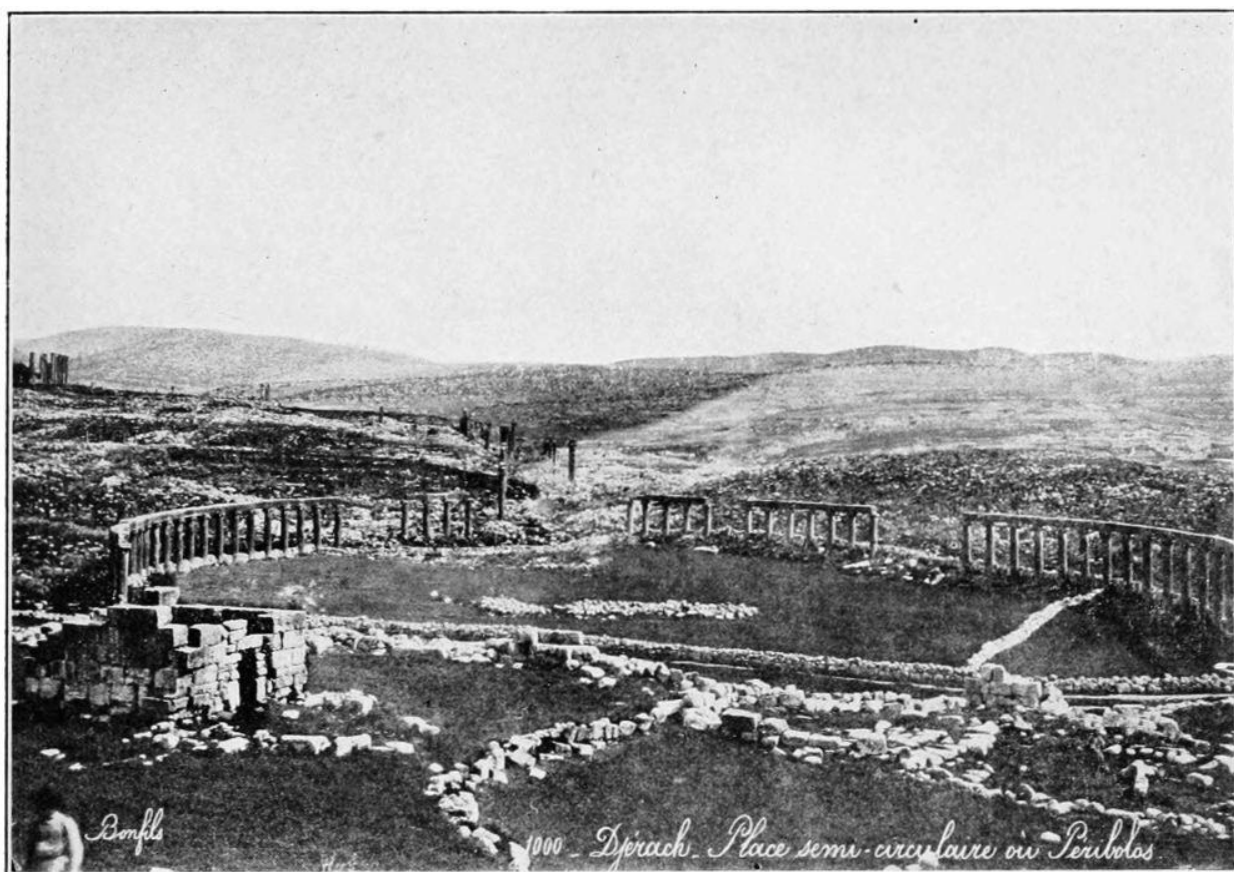
[back](#)



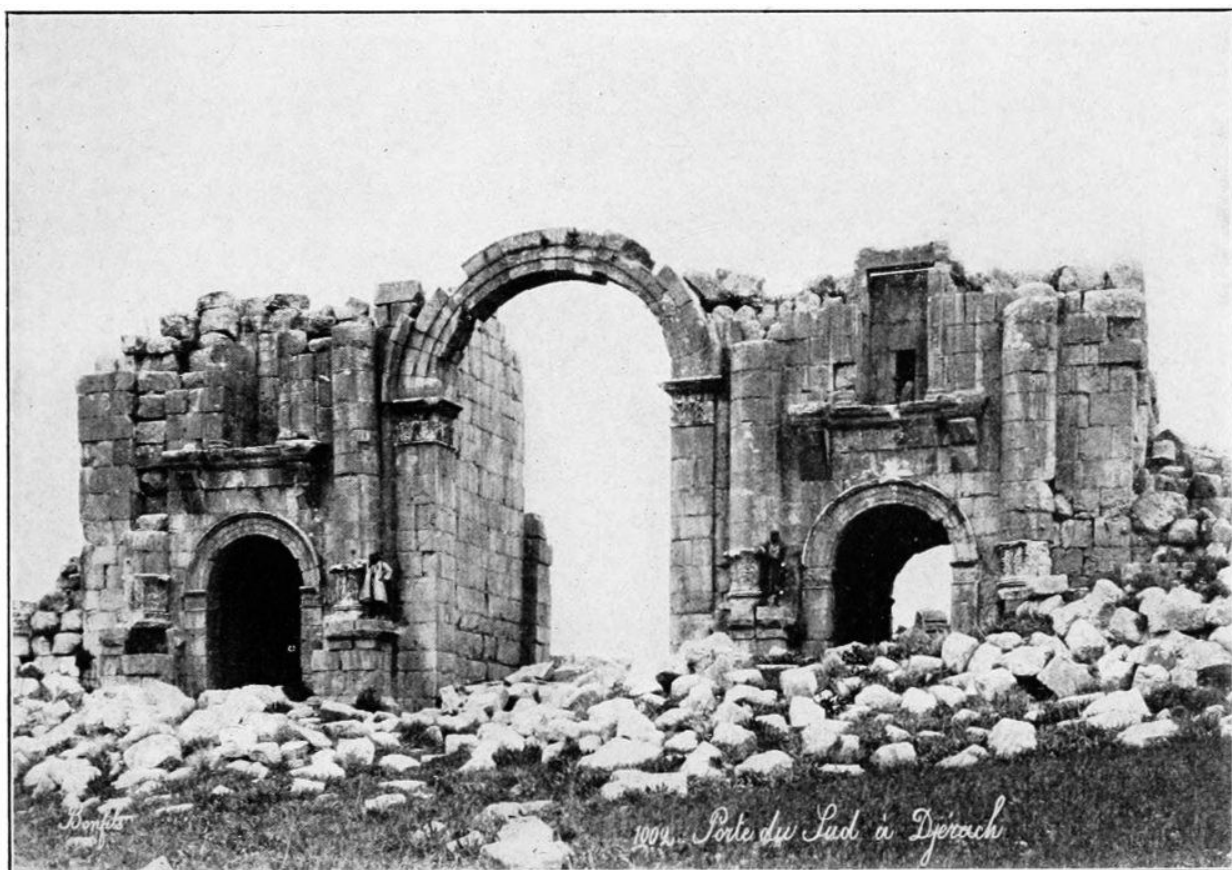
[back](#)



[back](#)



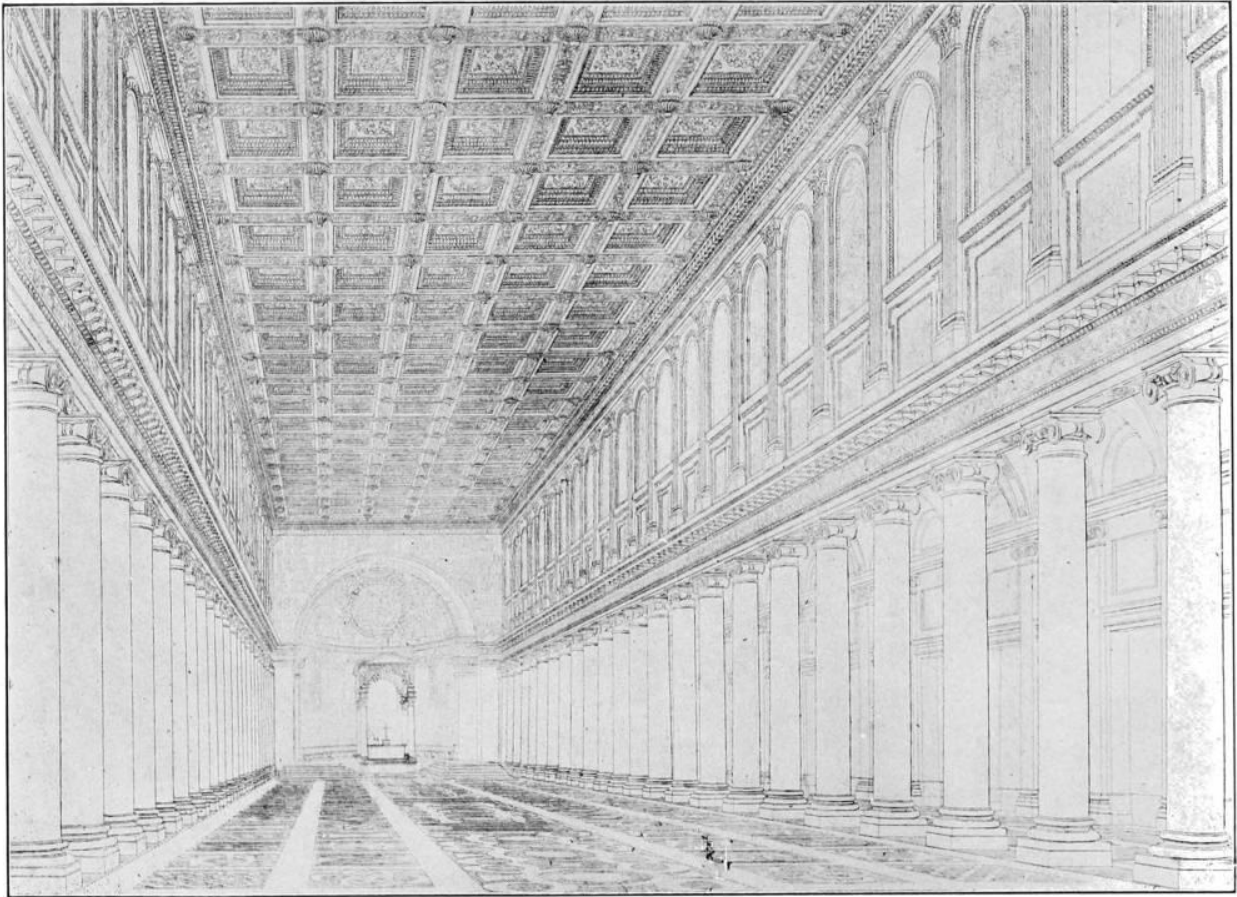
[back](#)



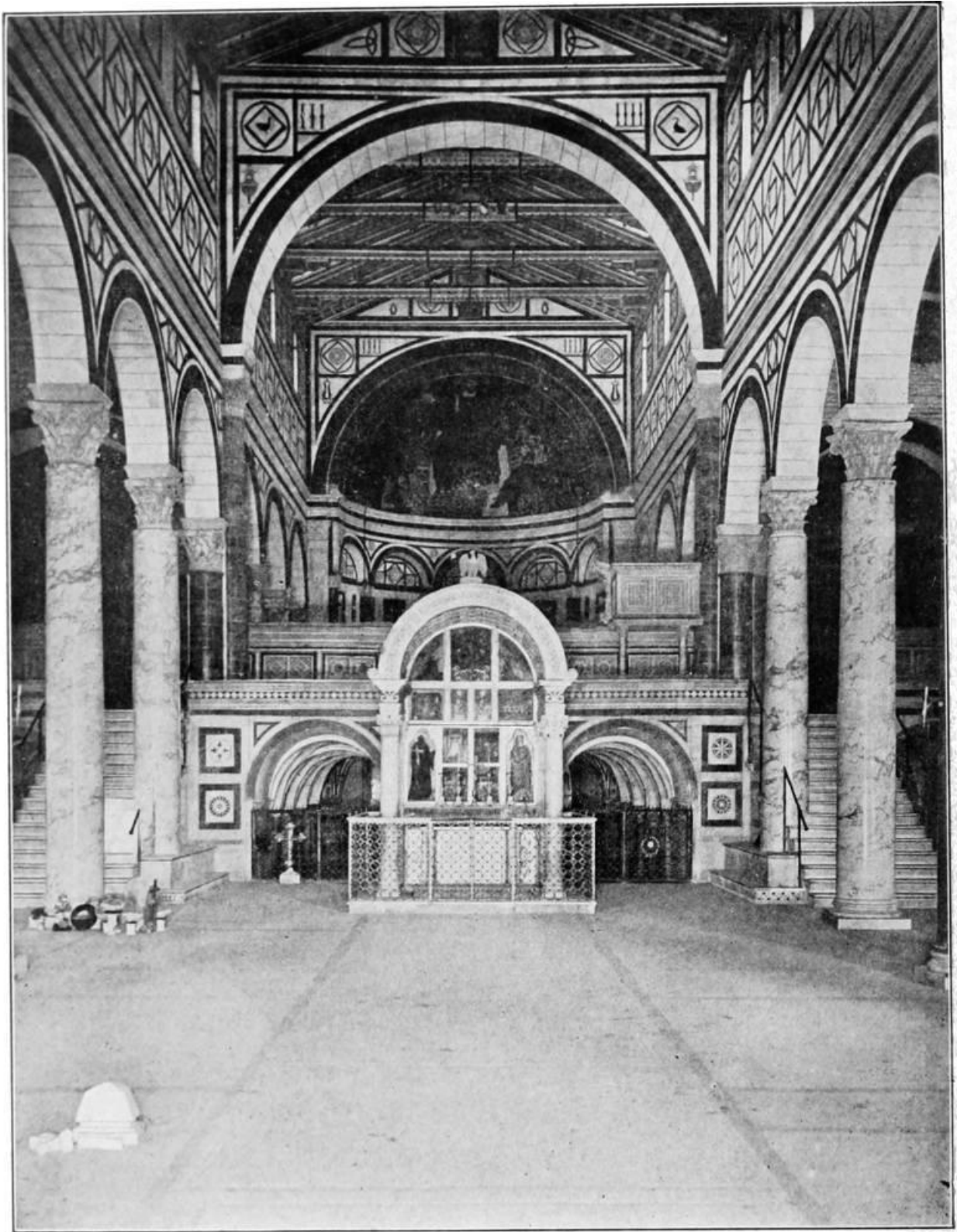
[back](#)



[back](#)



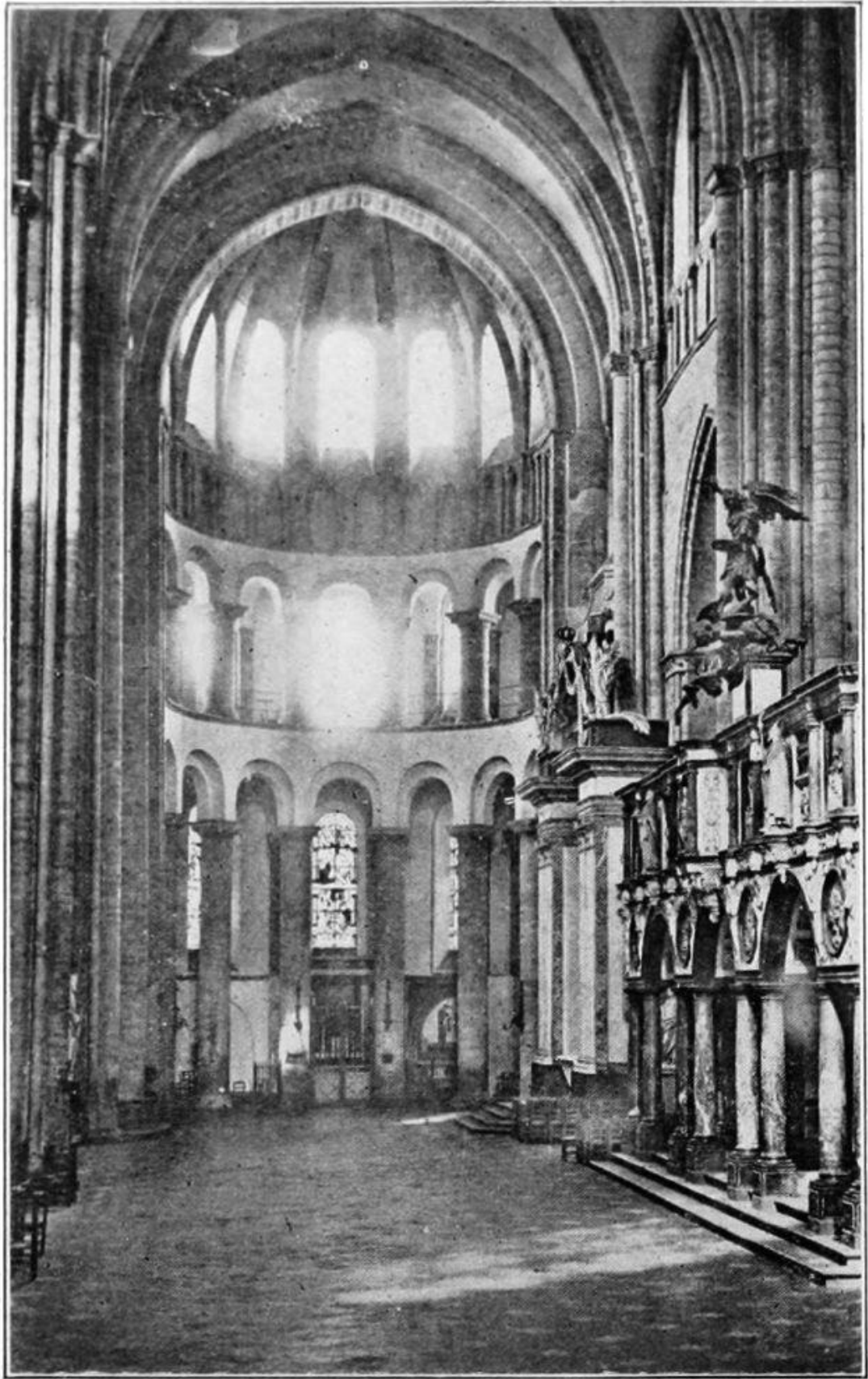
[back](#)



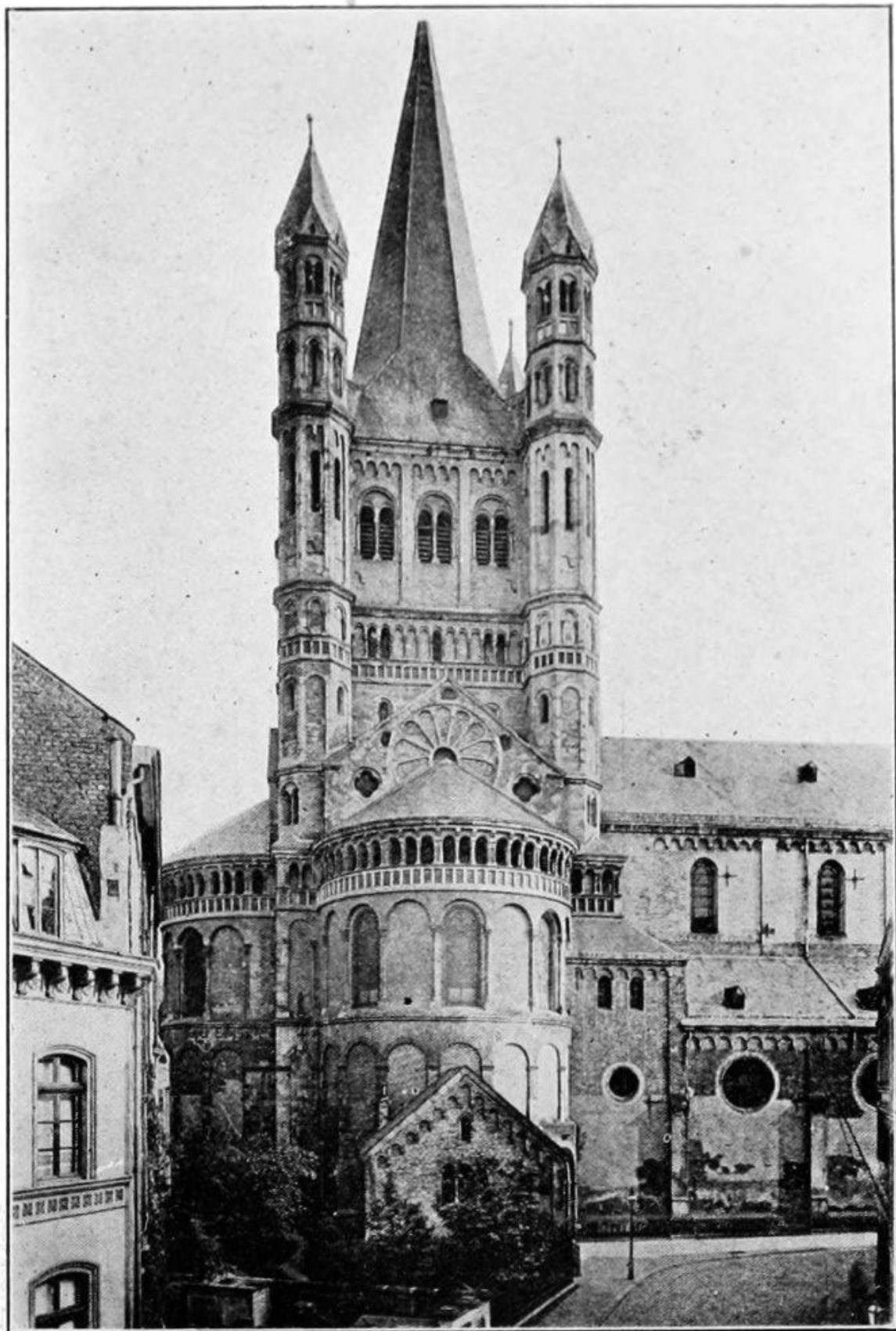
[back](#)



[back](#)



[back](#)



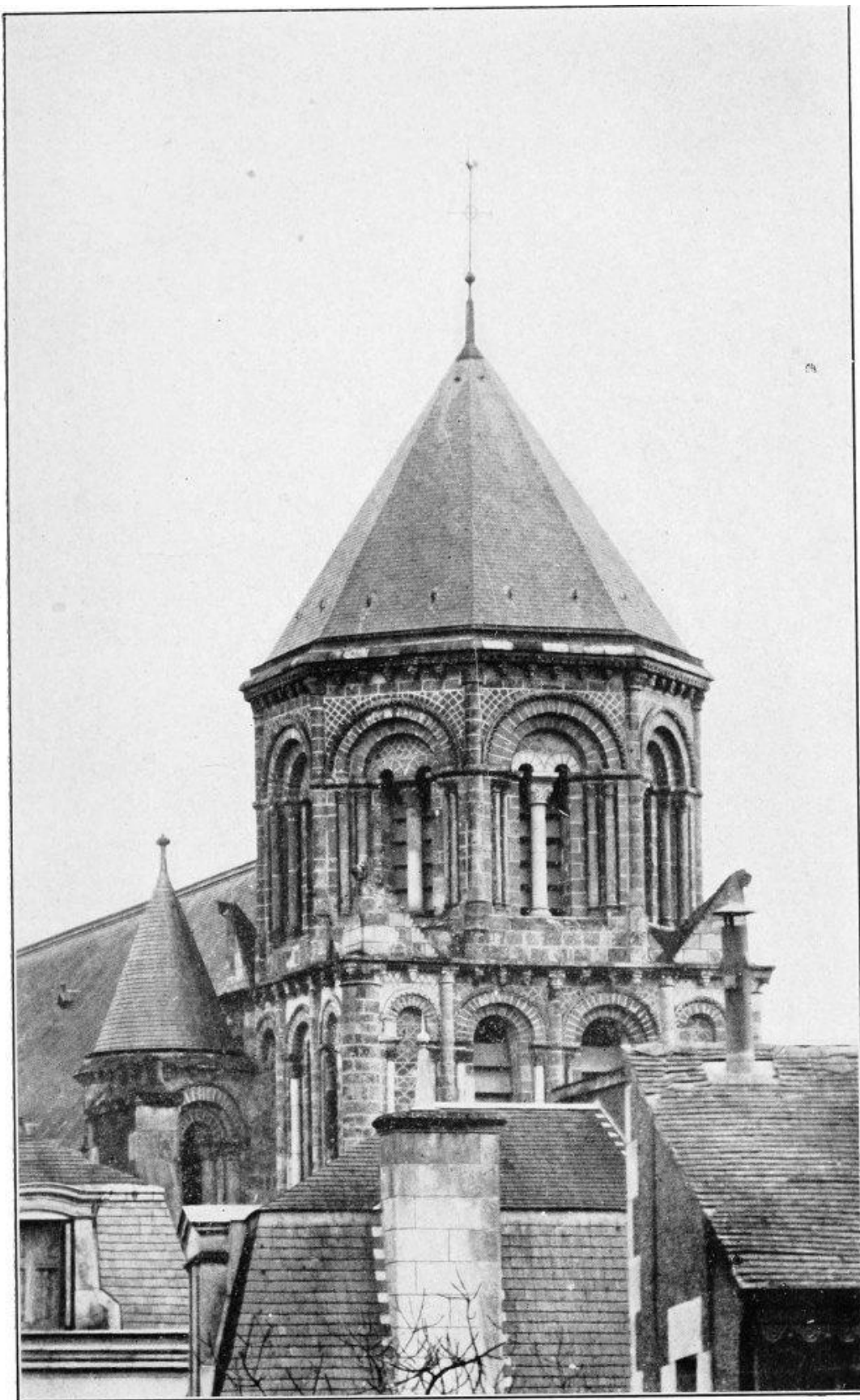
[back](#)



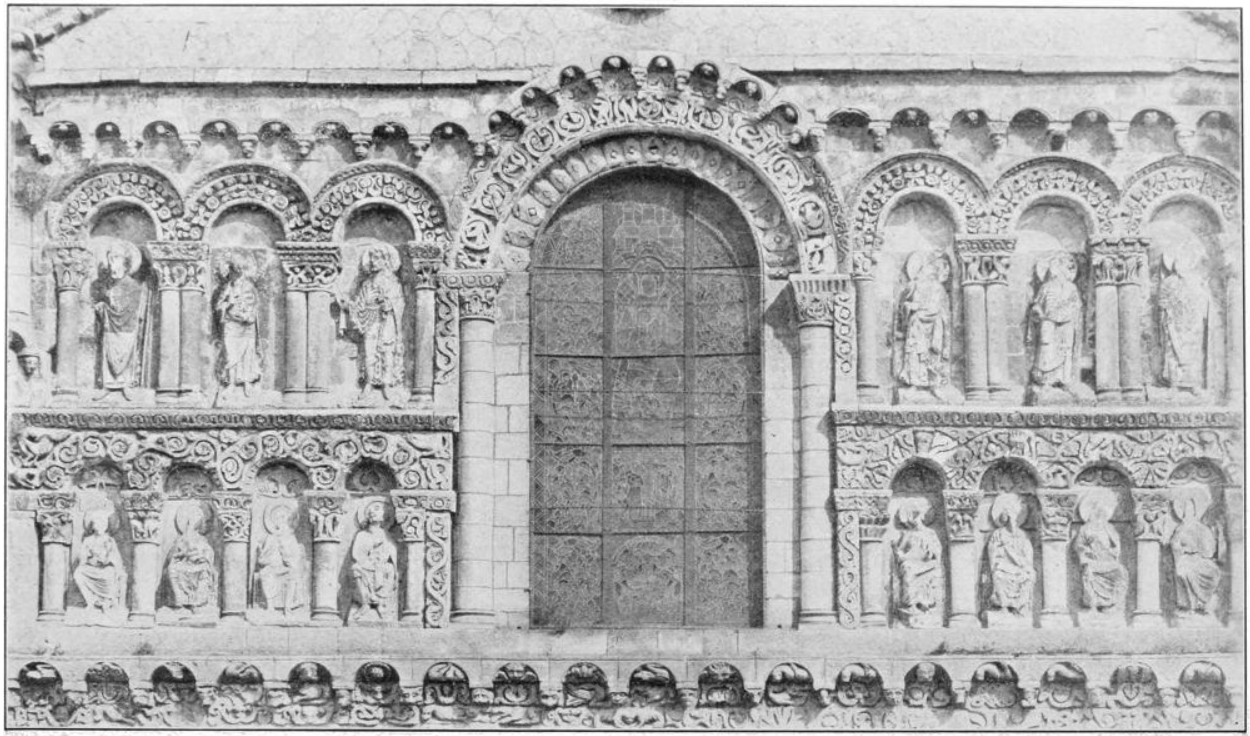
[back](#)



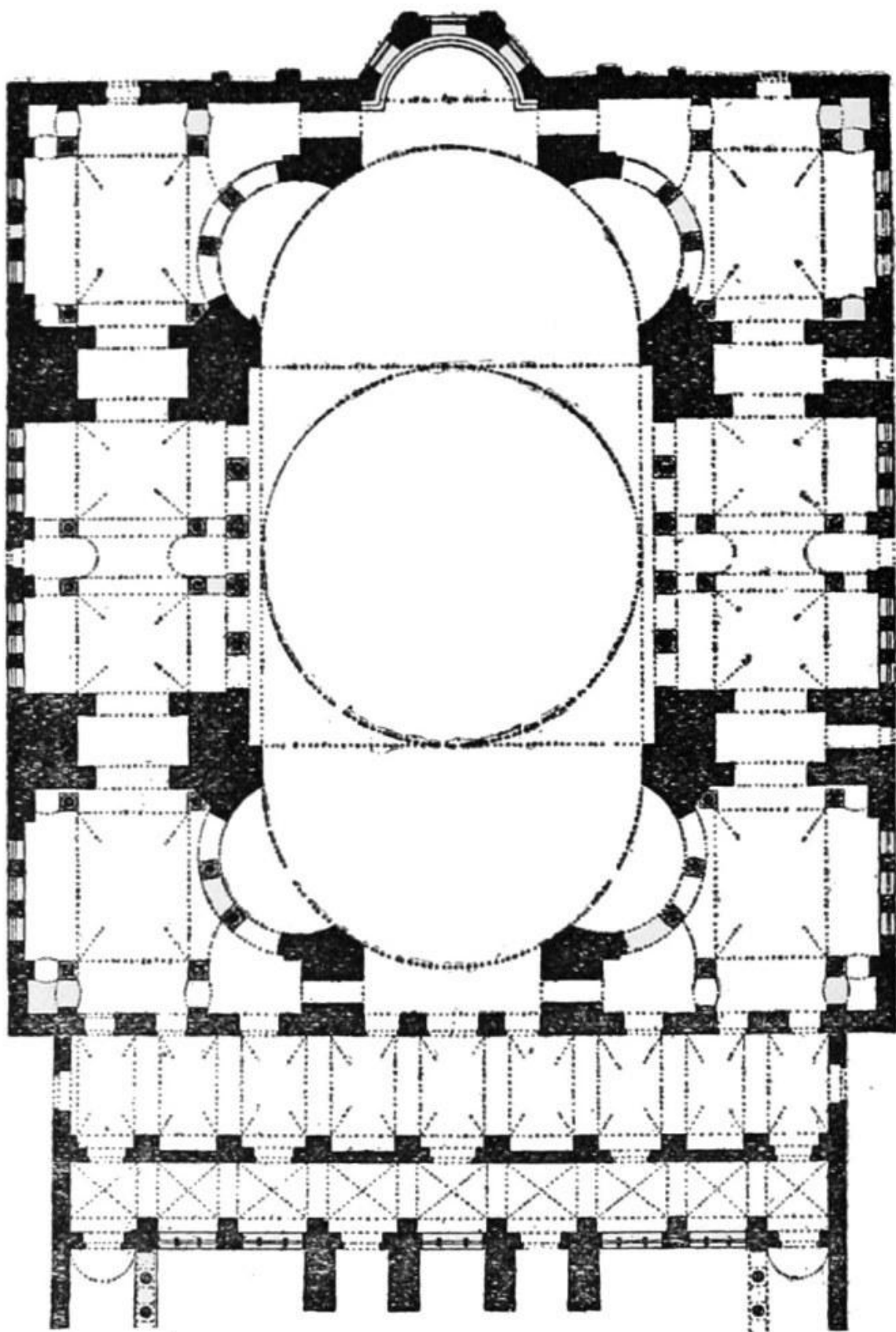
[back](#)



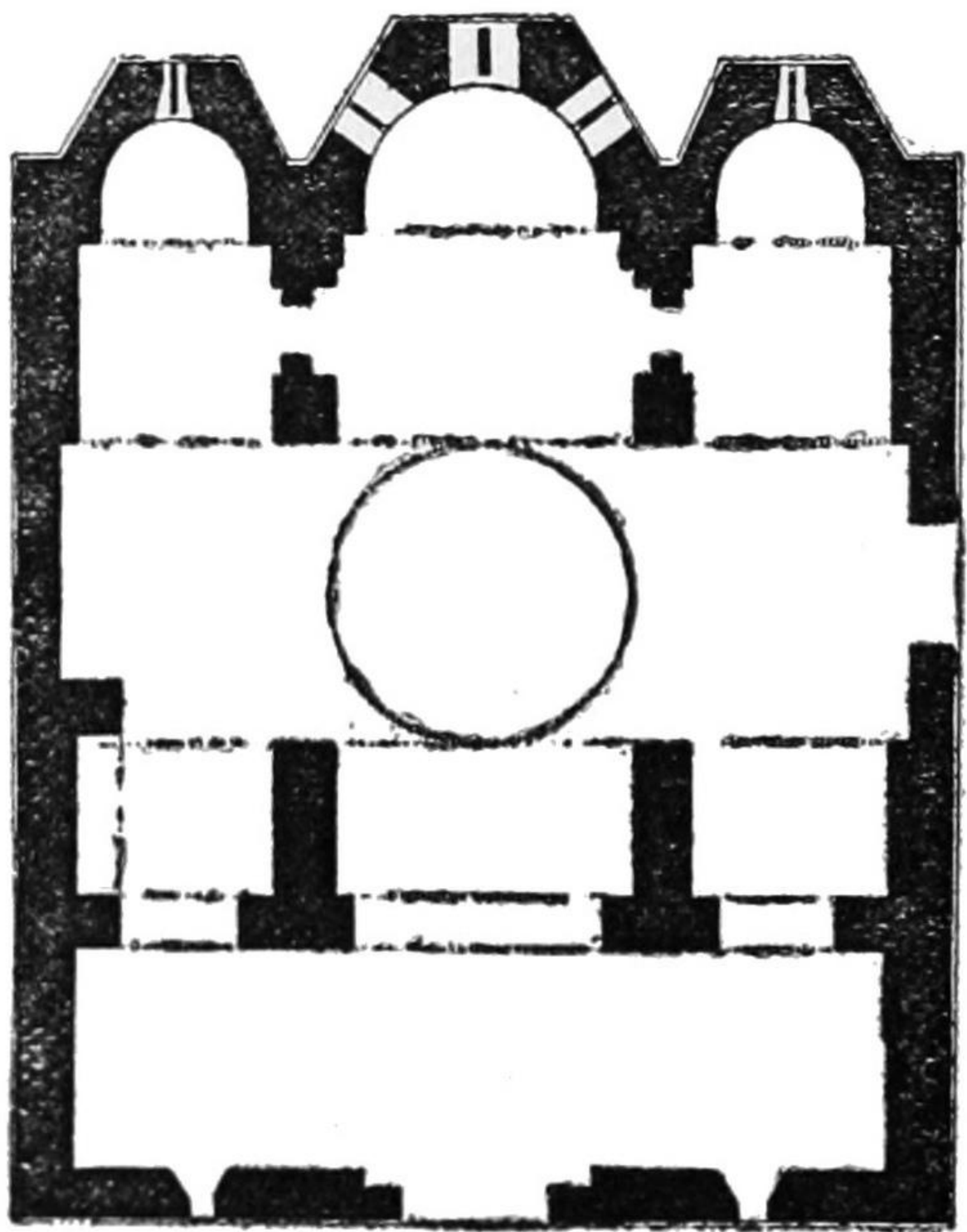
[back](#)



[back](#)



[back](#)



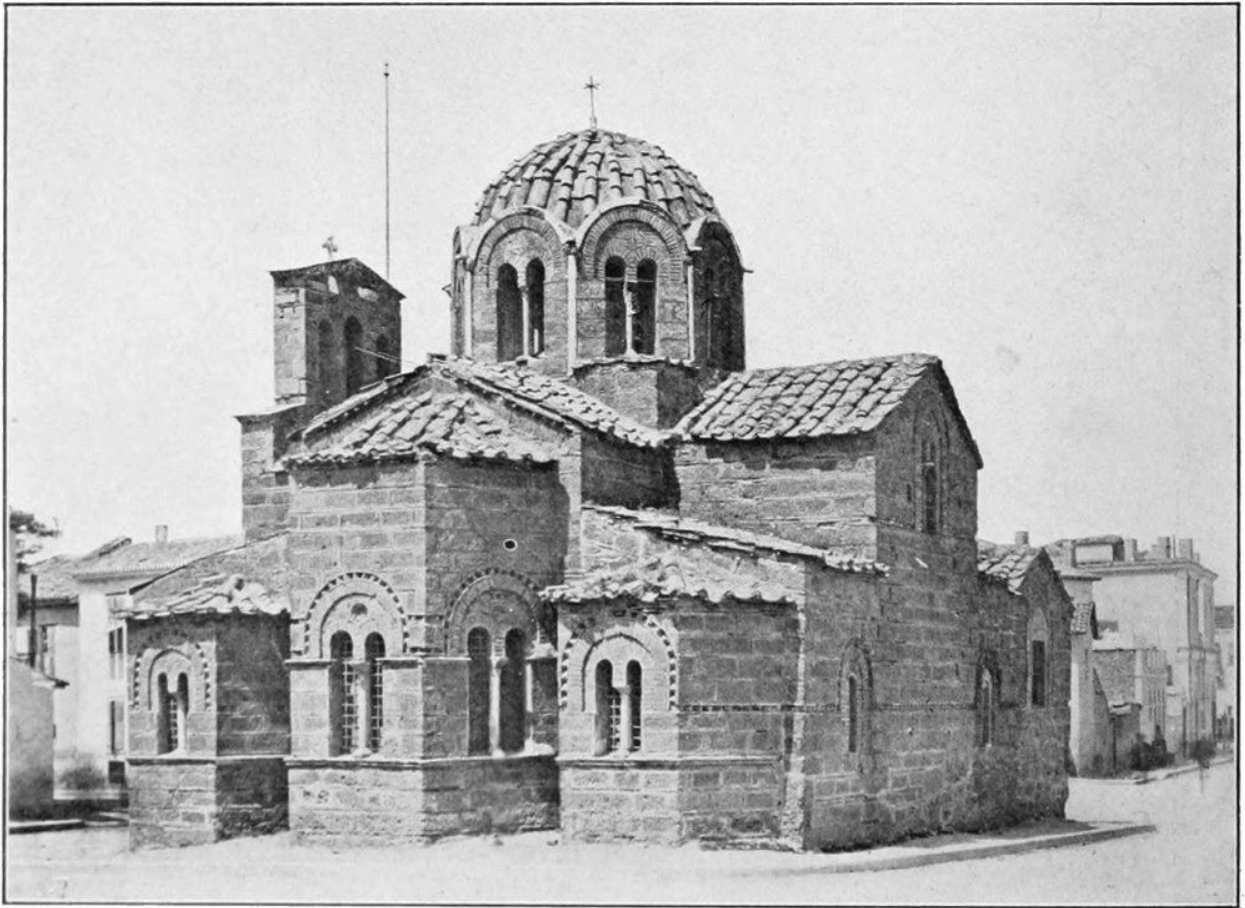
[back](#)



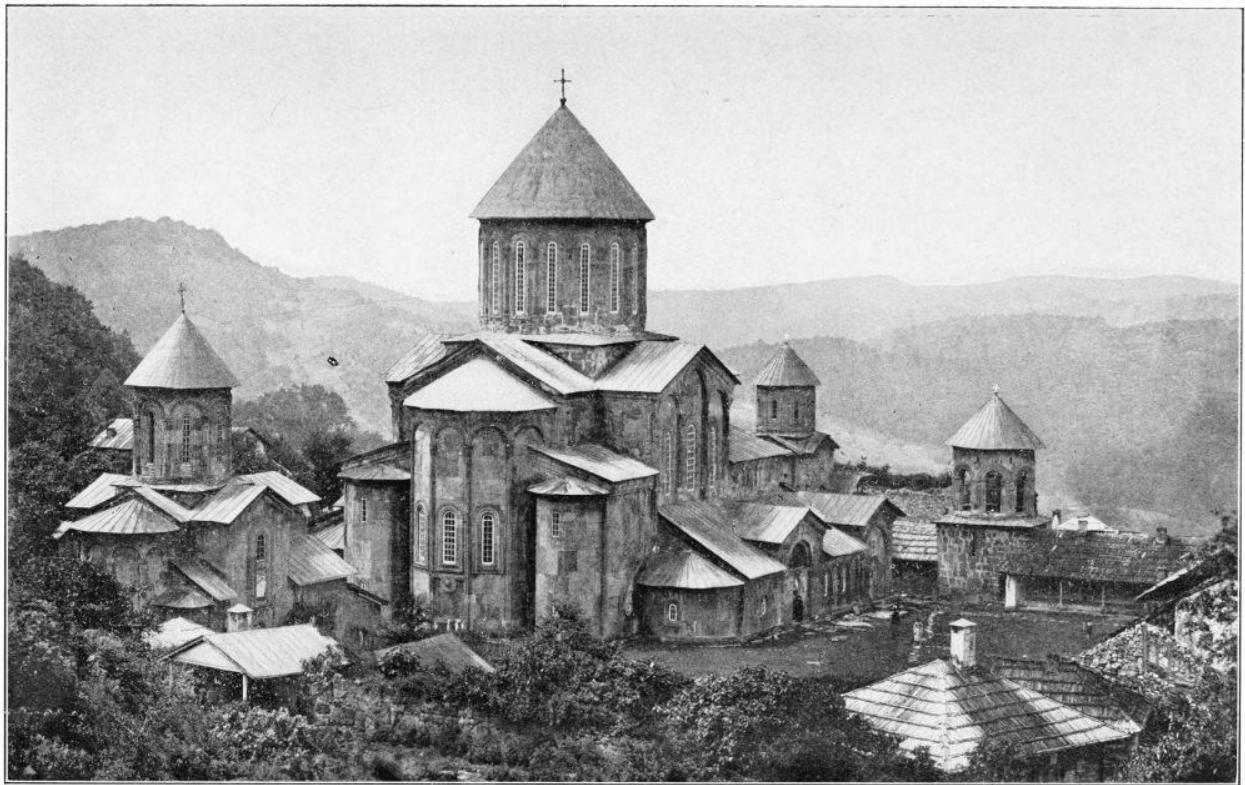
[back](#)



[back](#)



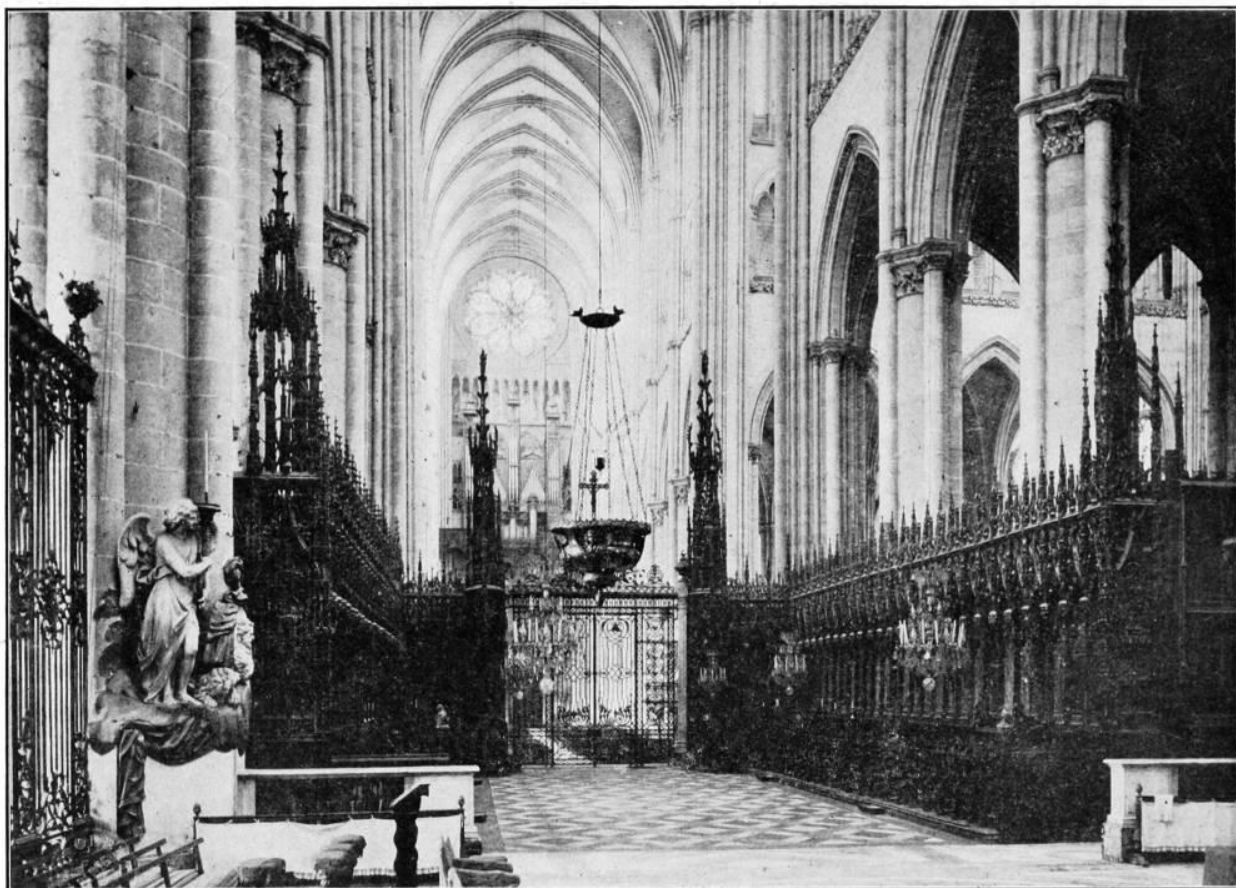
[back](#)



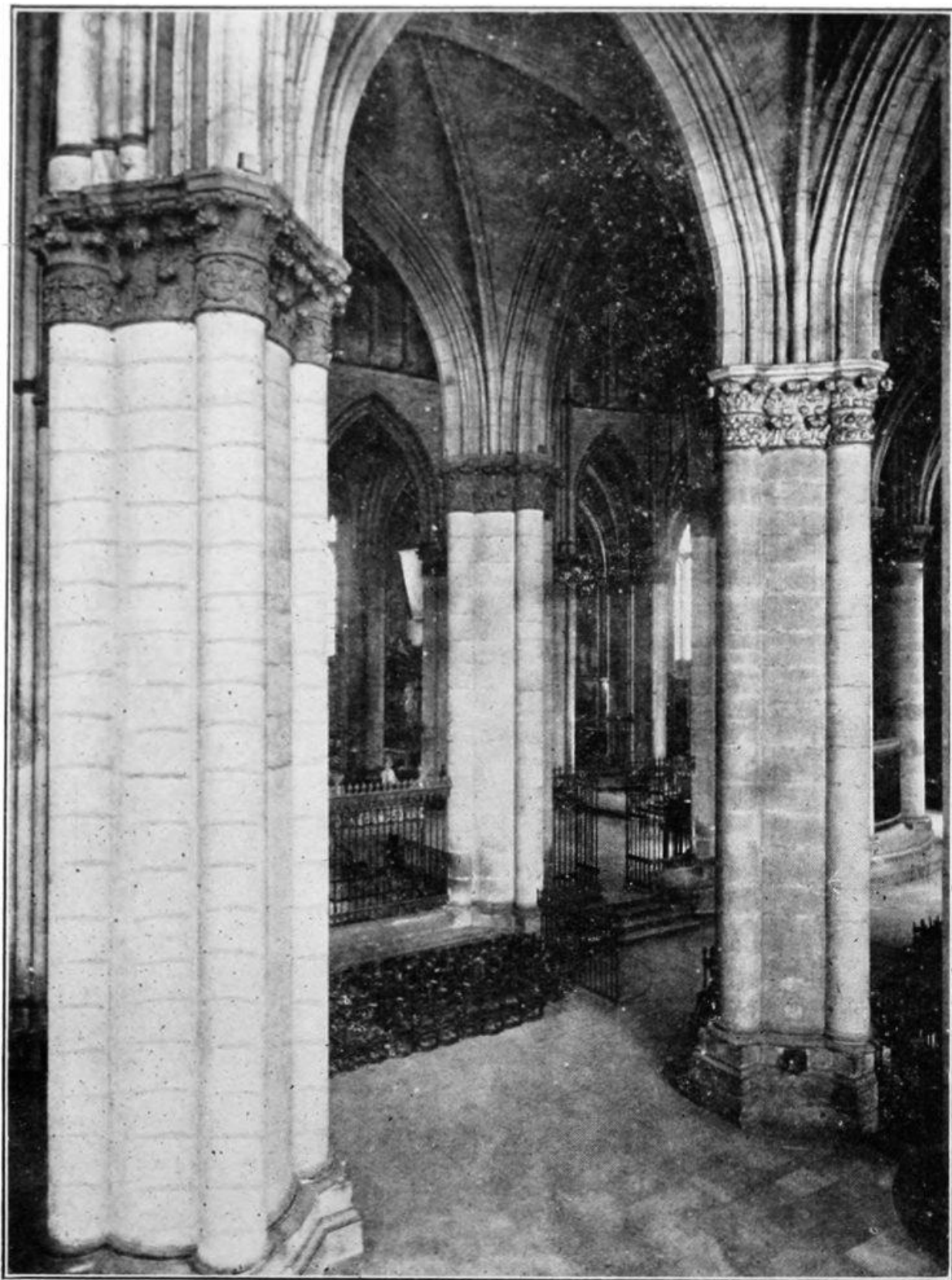
[back](#)



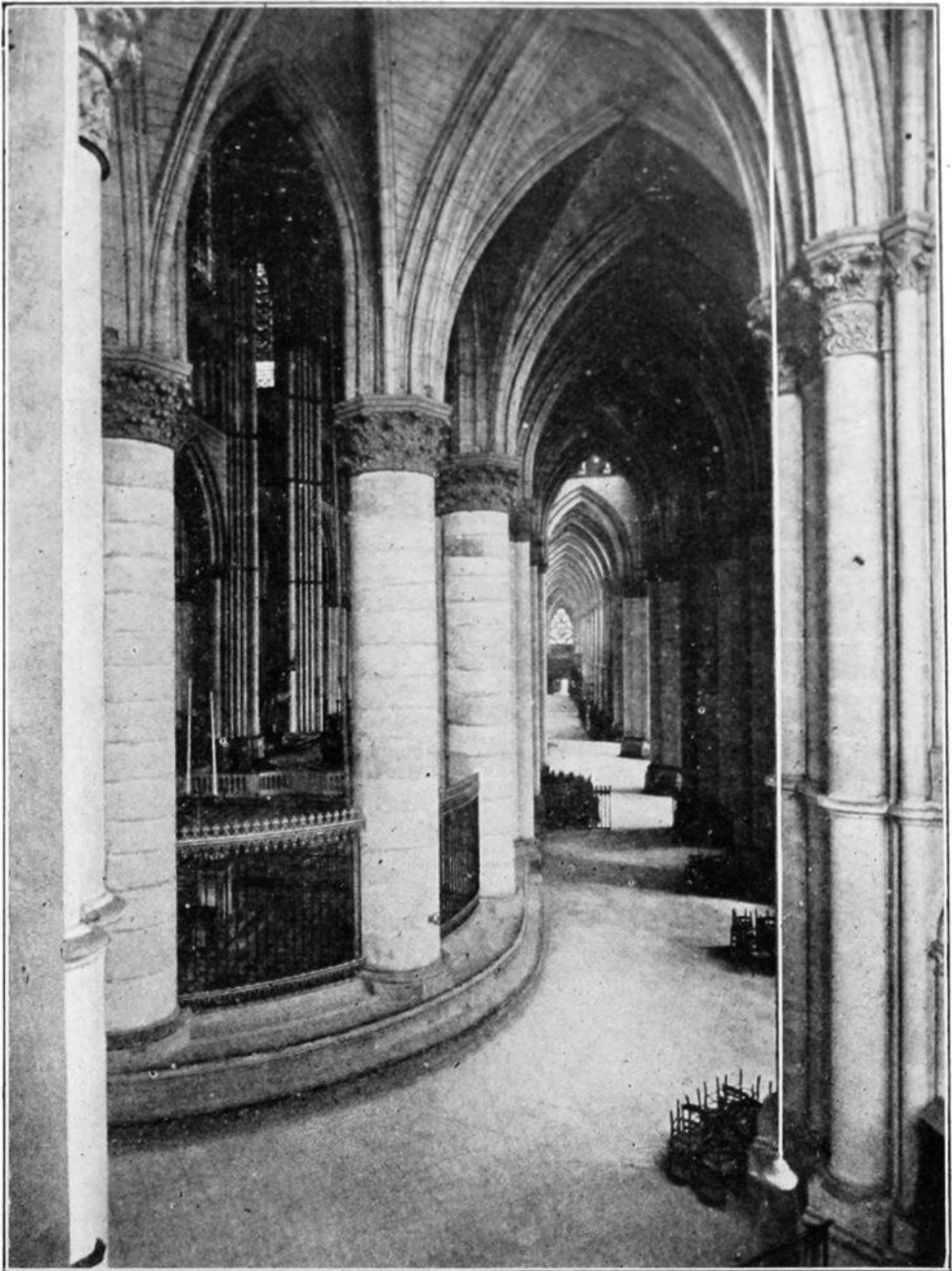
[back](#)



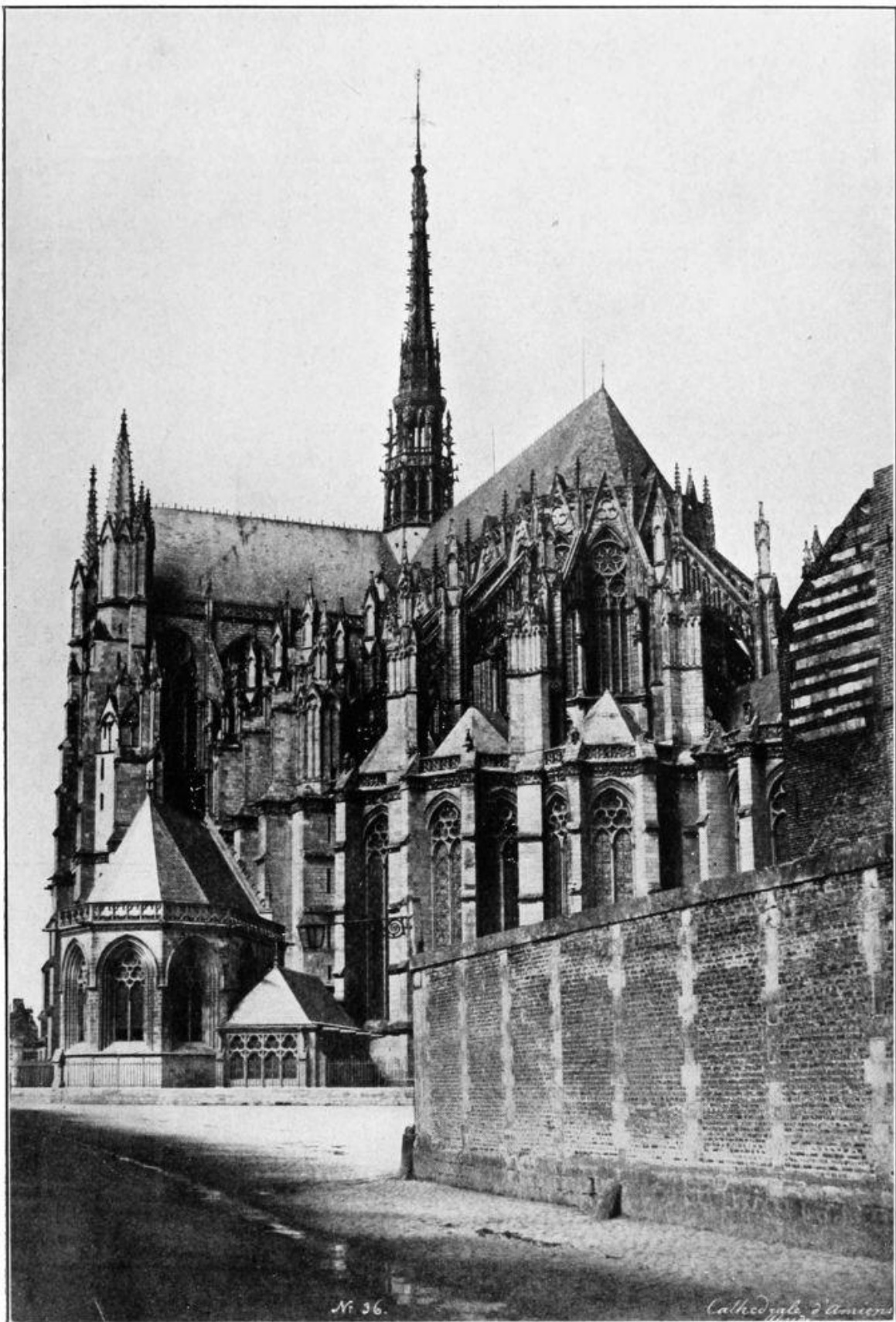
[back](#)



[back](#)



[back](#)



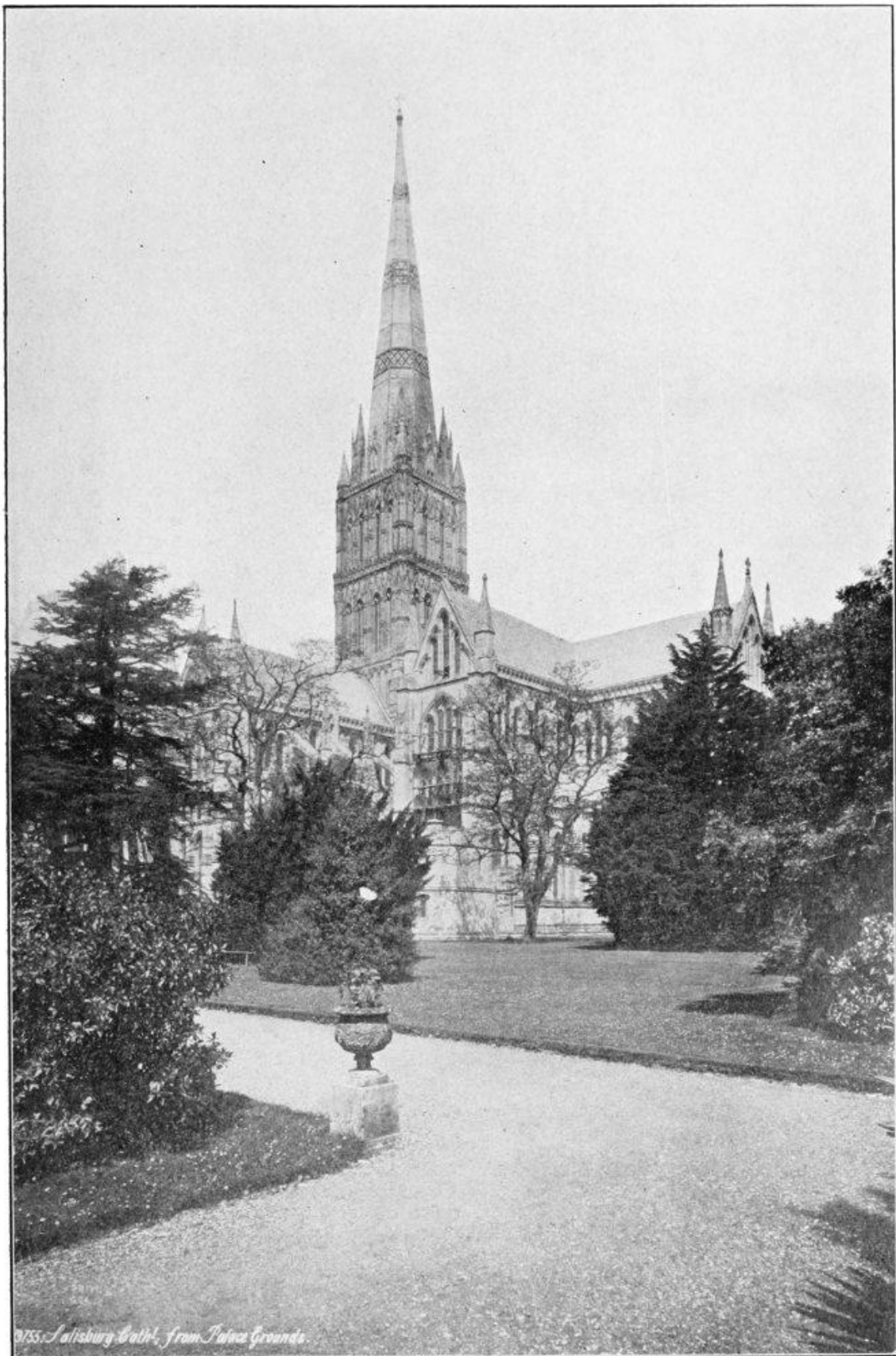
N. 36.

Cathédrale d'Amiens

[back](#)

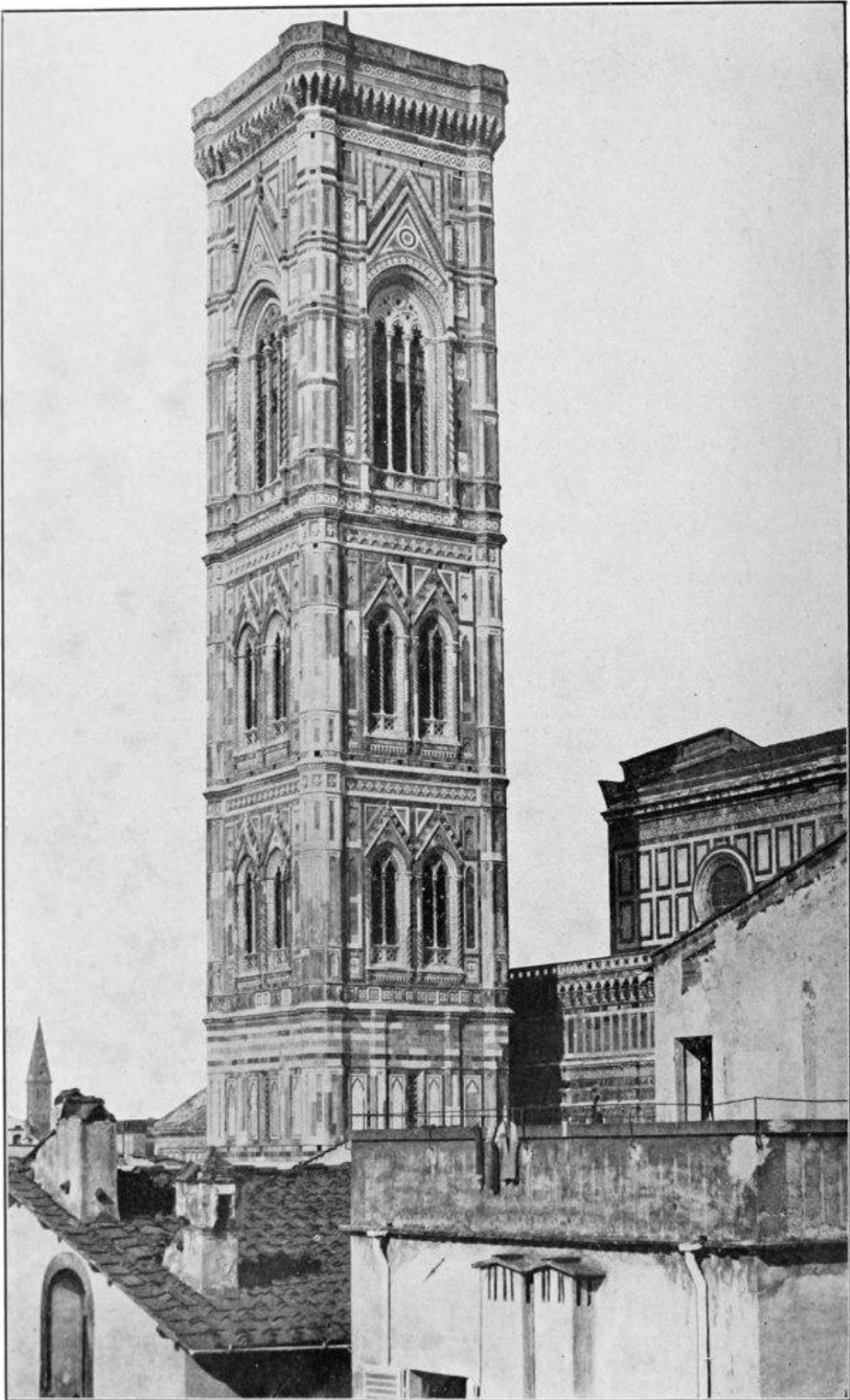


[back](#)



1955. Salisbury Cathl. from Palace Grounds.

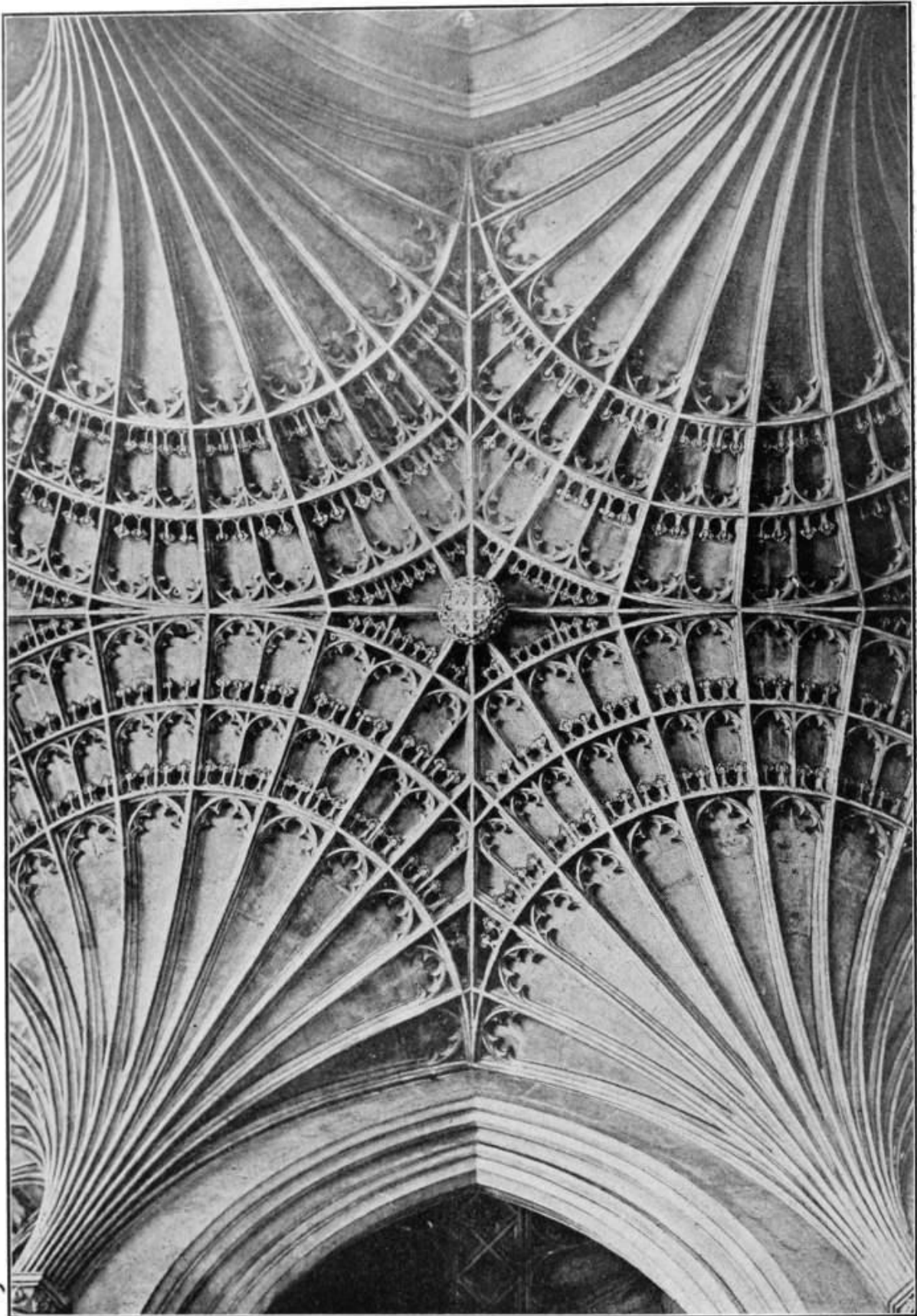
[back](#)



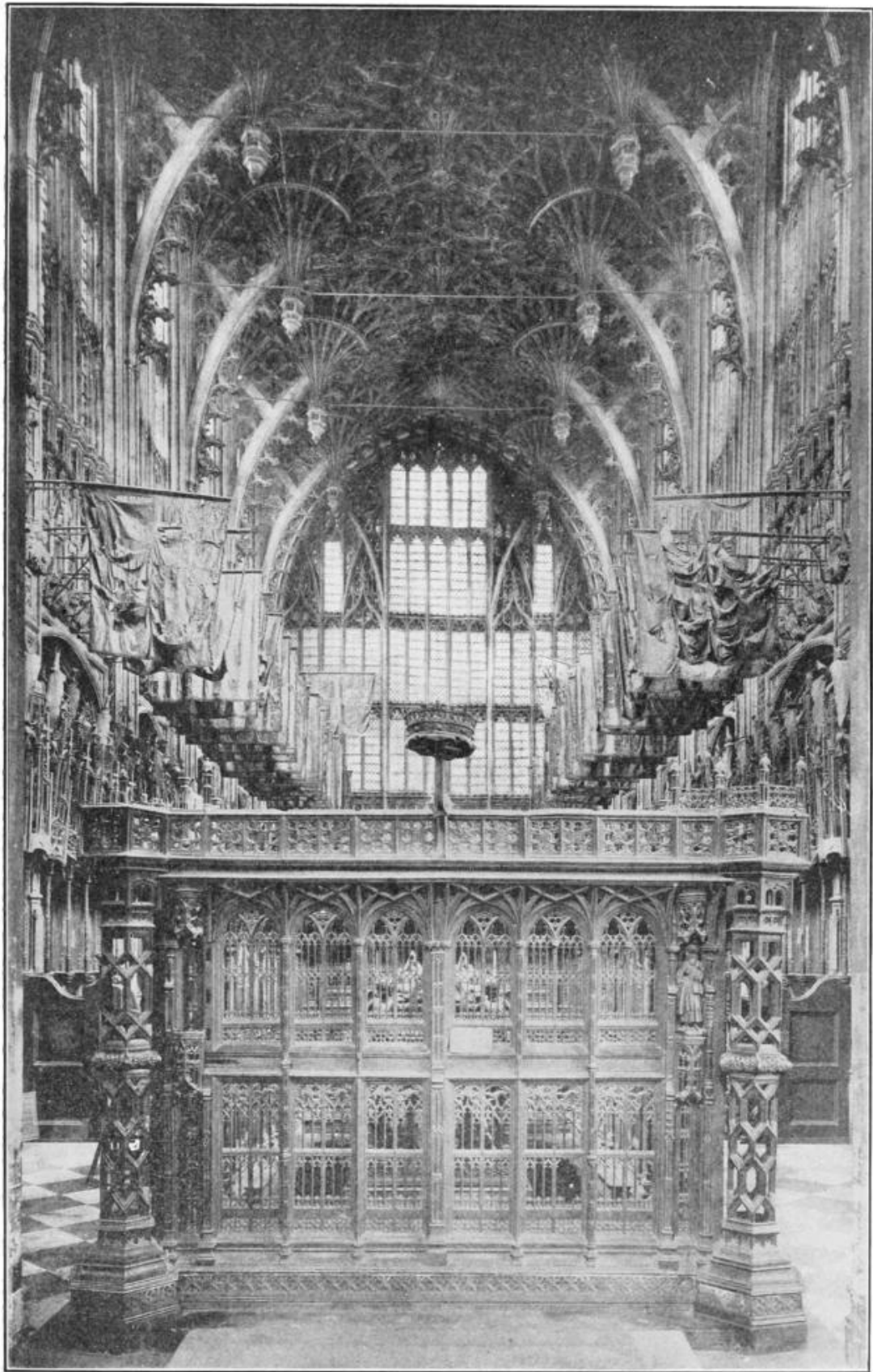
[back](#)



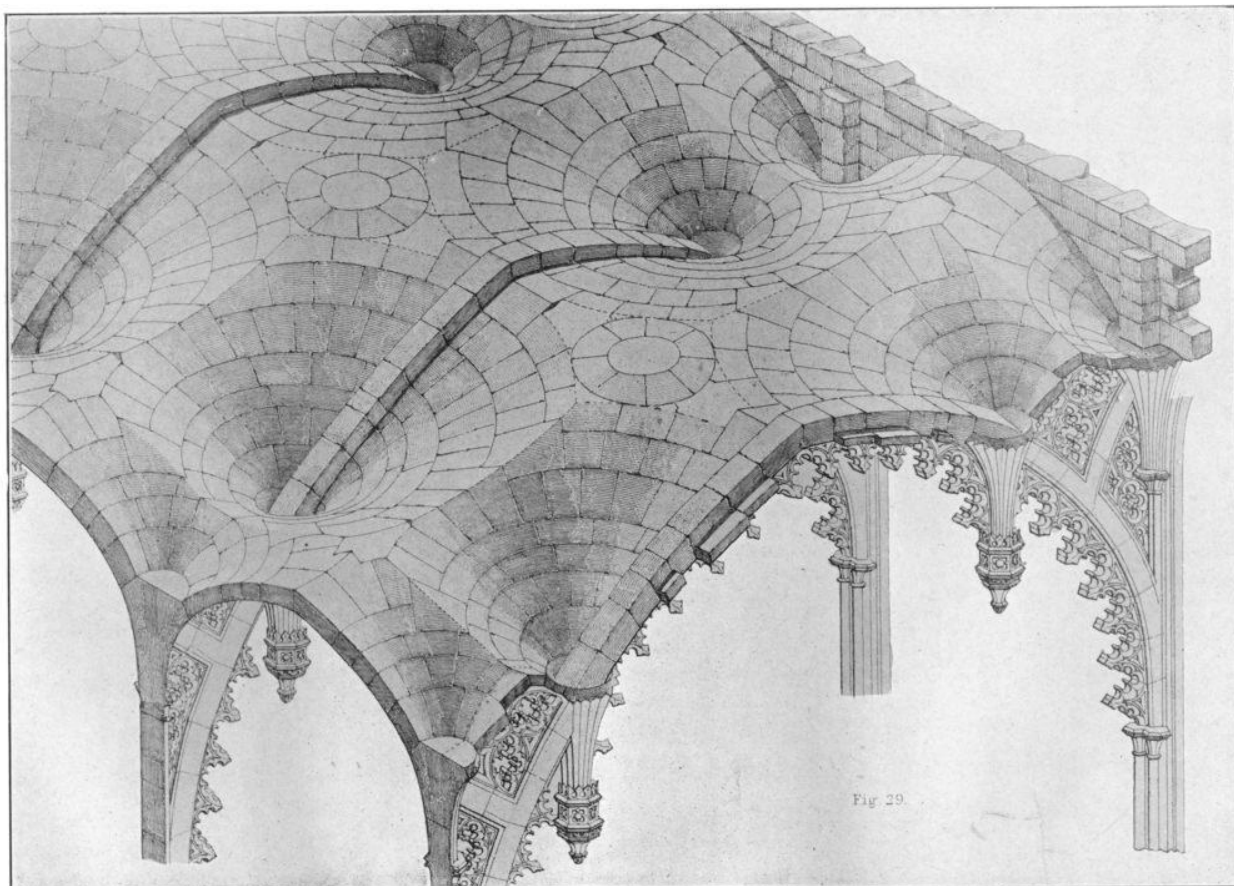
[back](#)



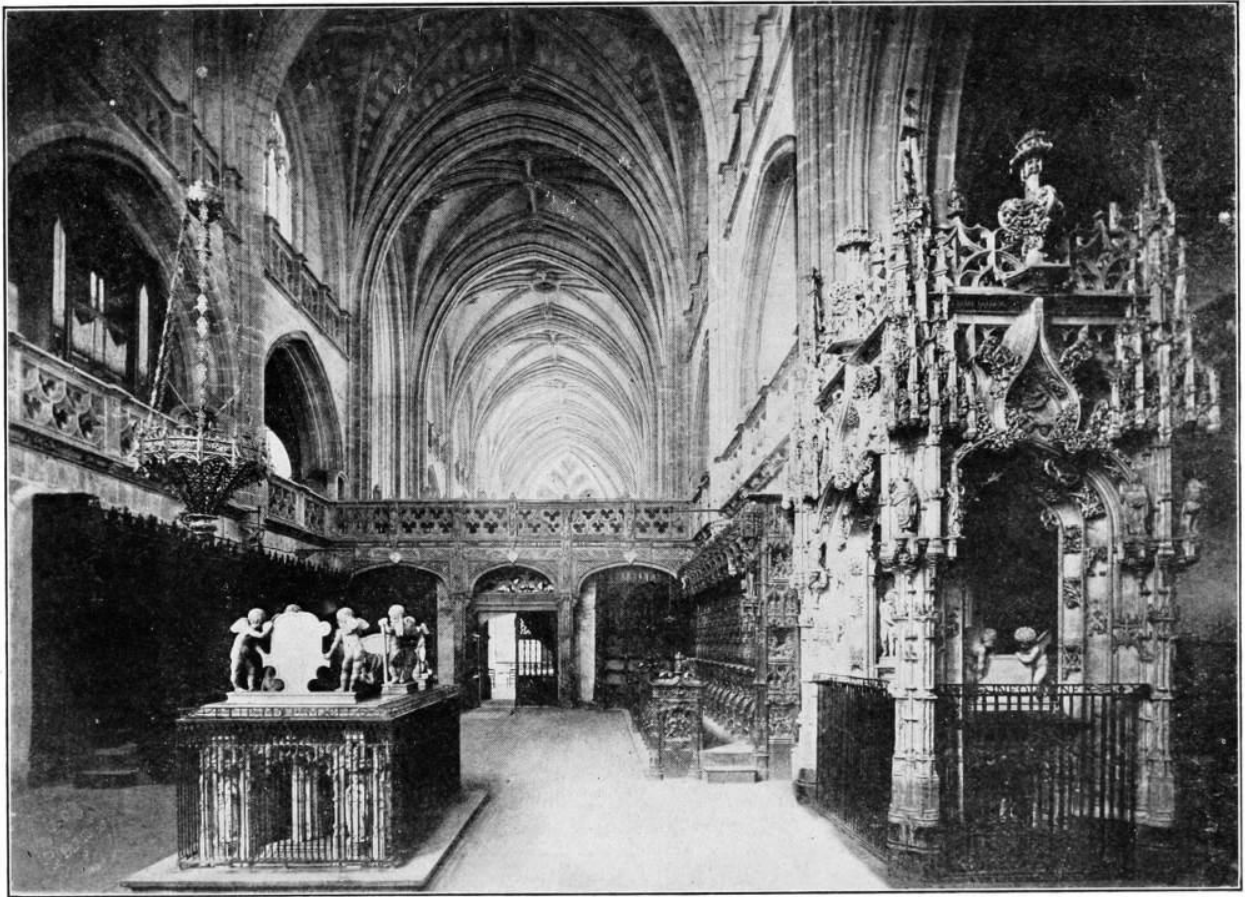
[back](#)



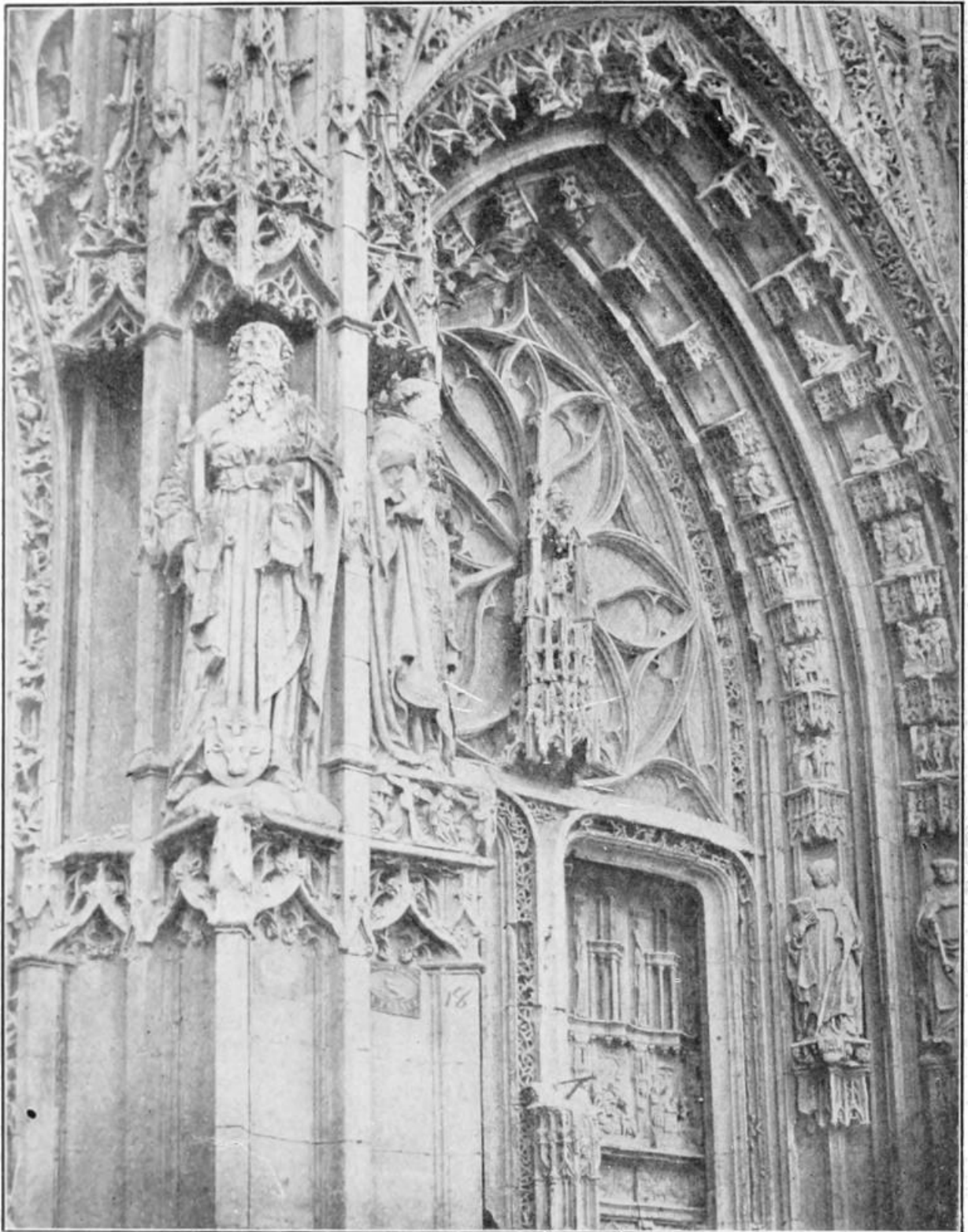
[back](#)



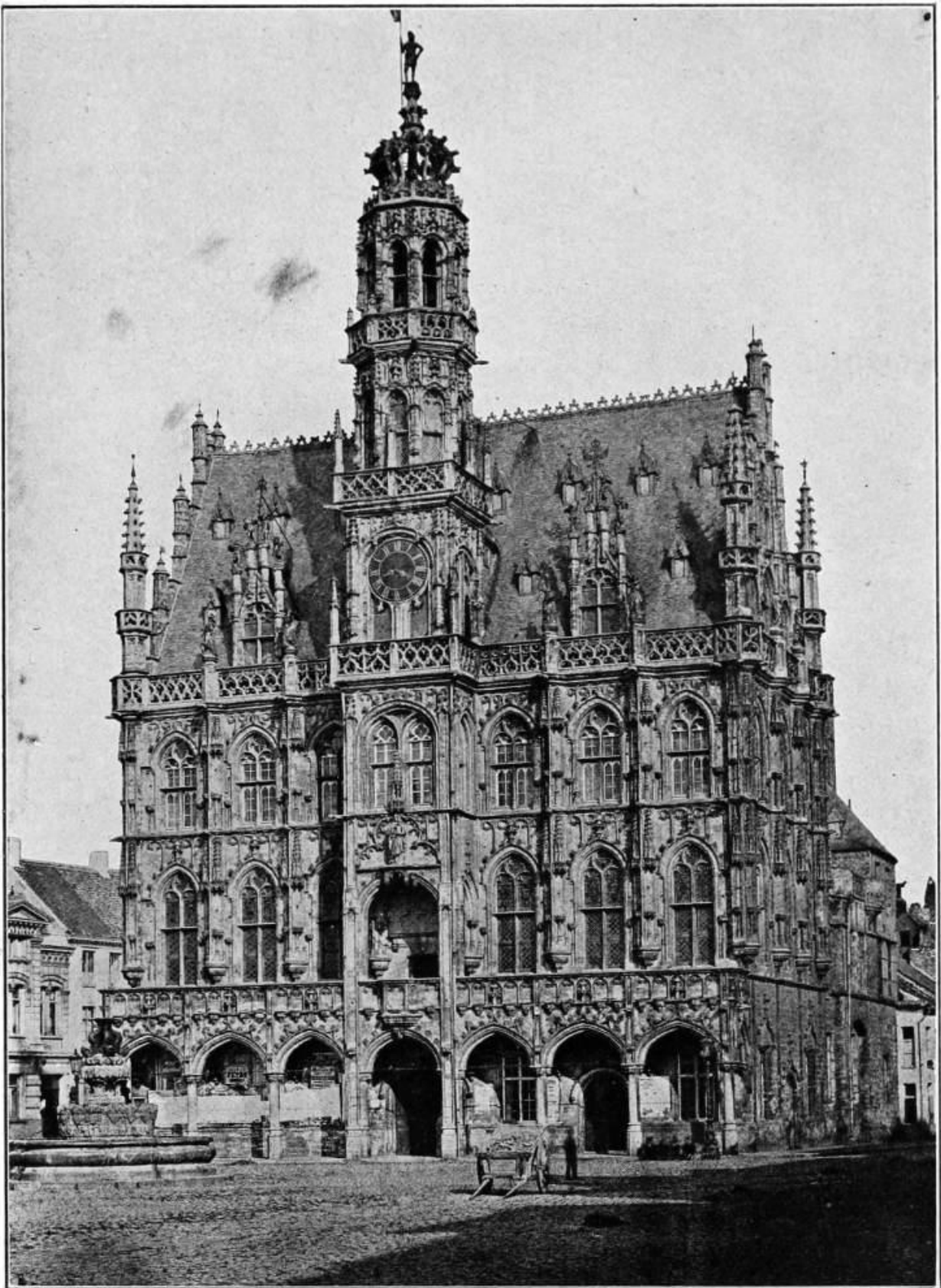
[back](#)



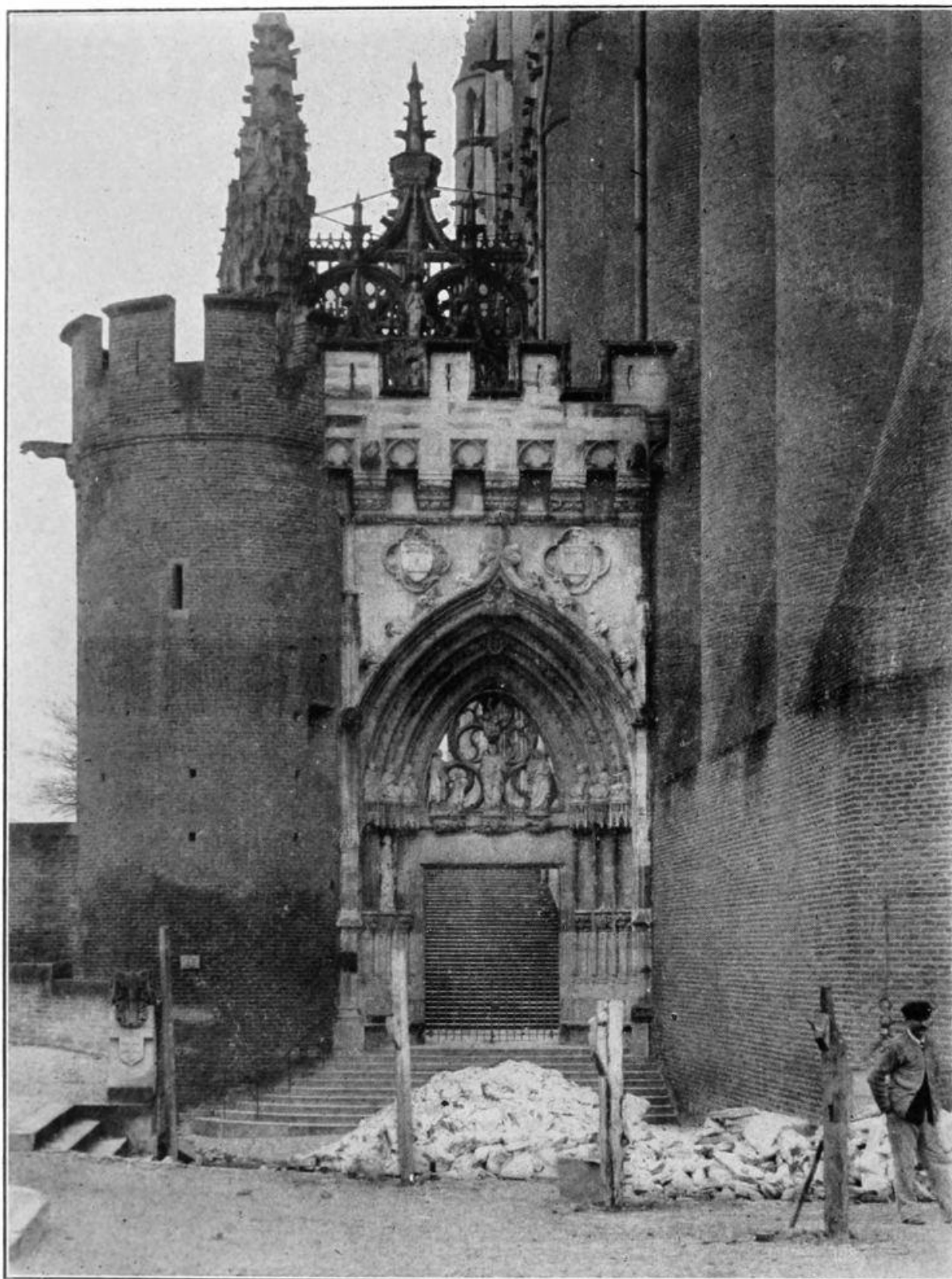
[back](#)



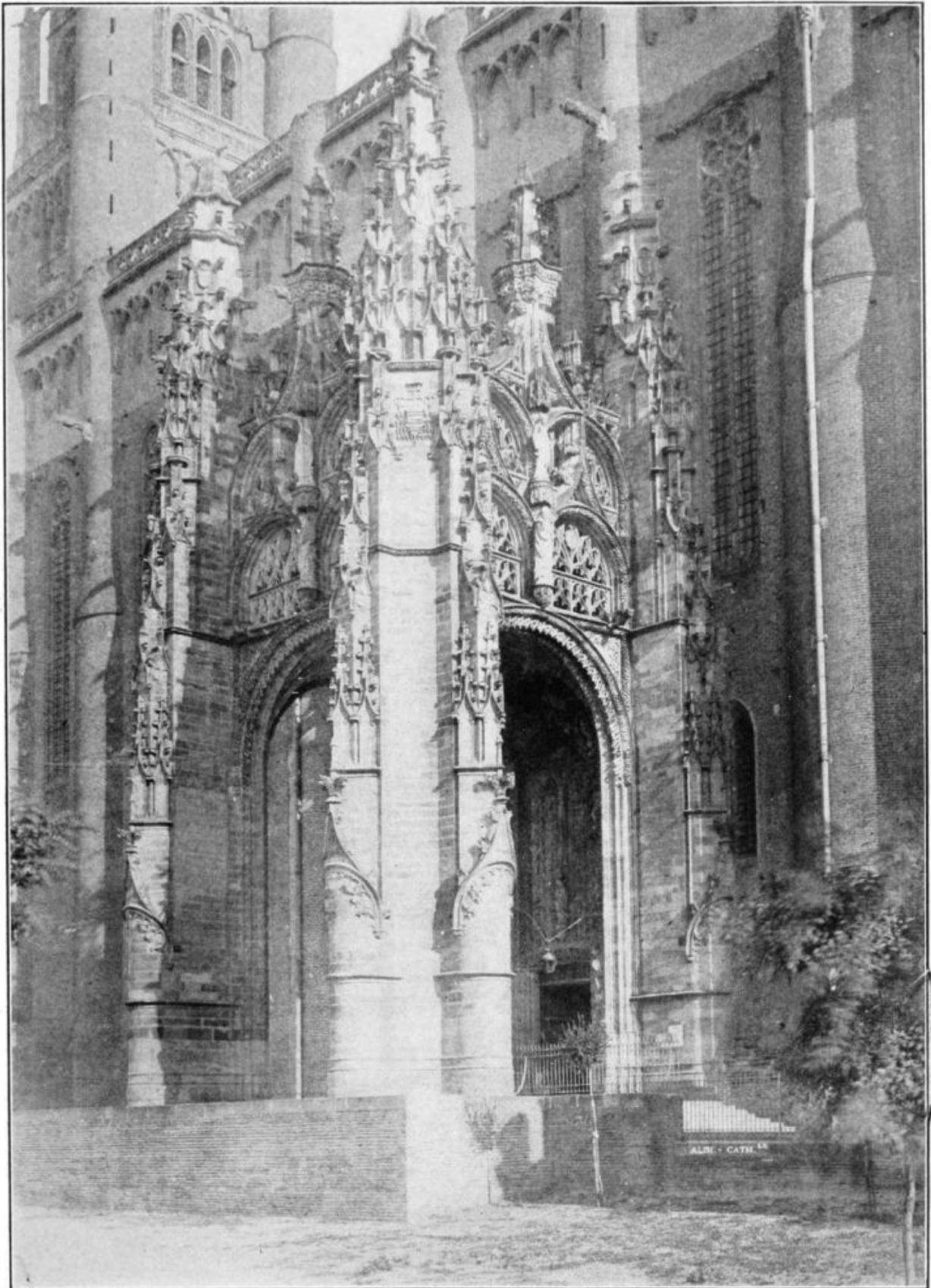
[back](#)



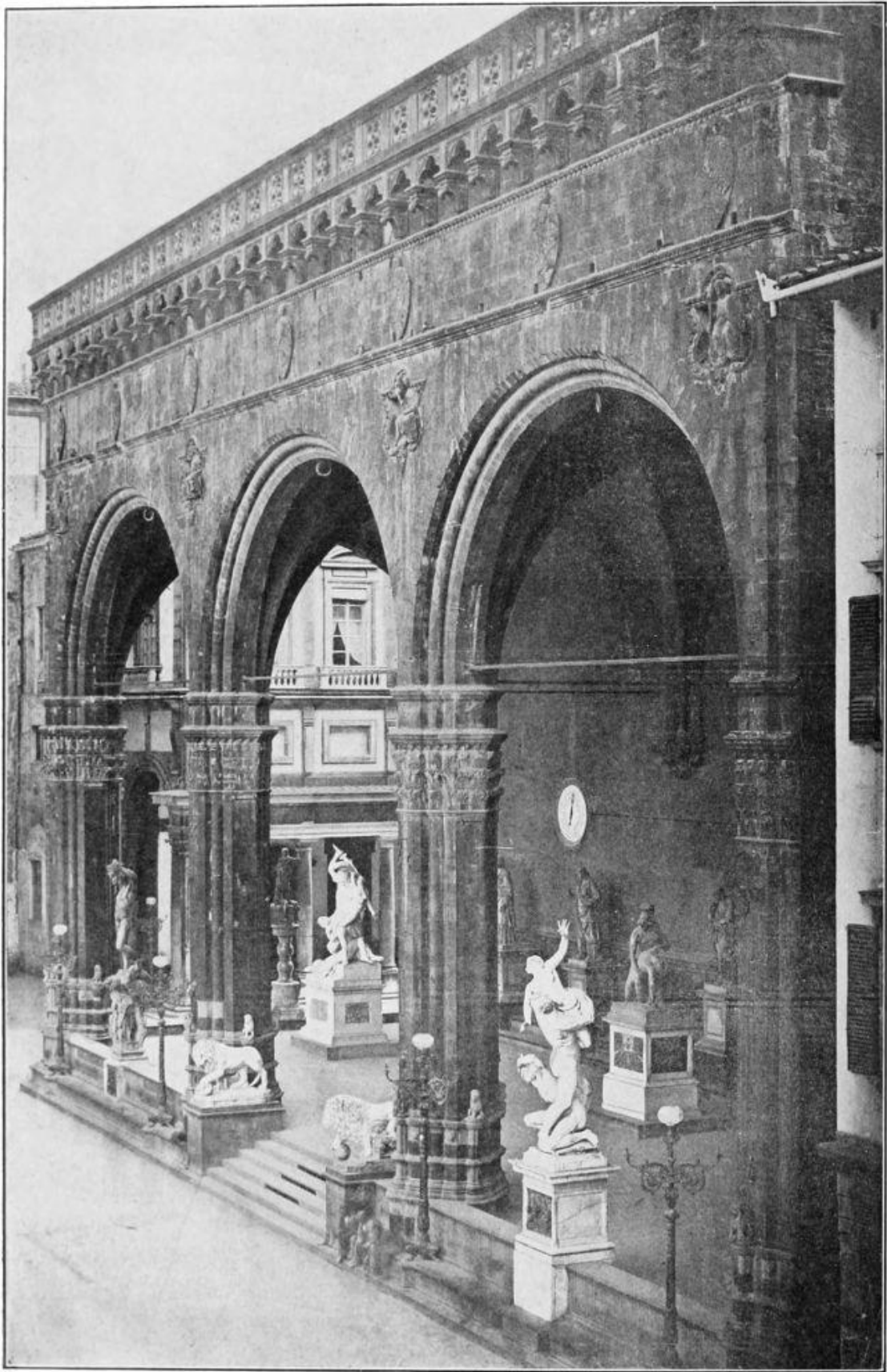
[back](#)



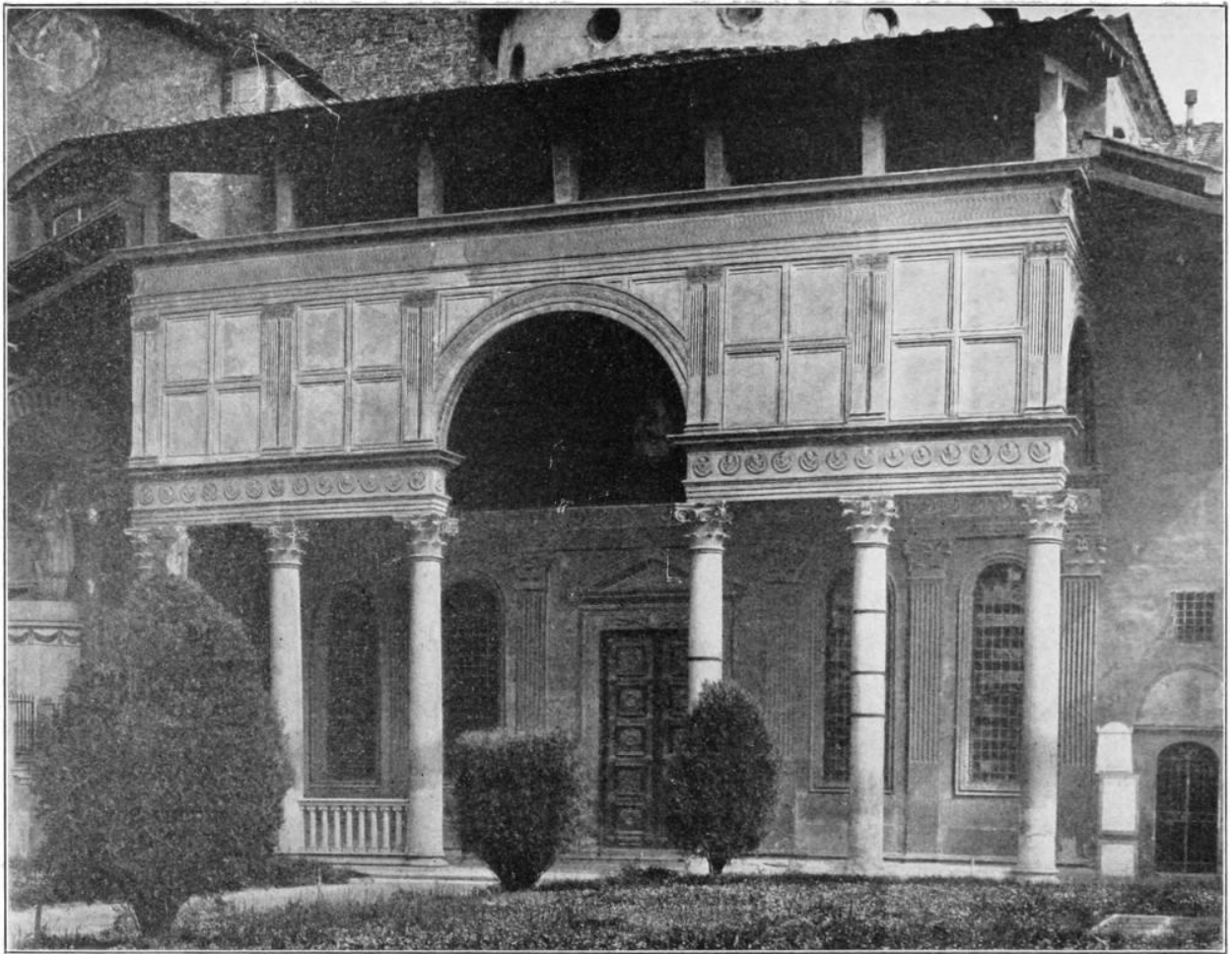
[back](#)



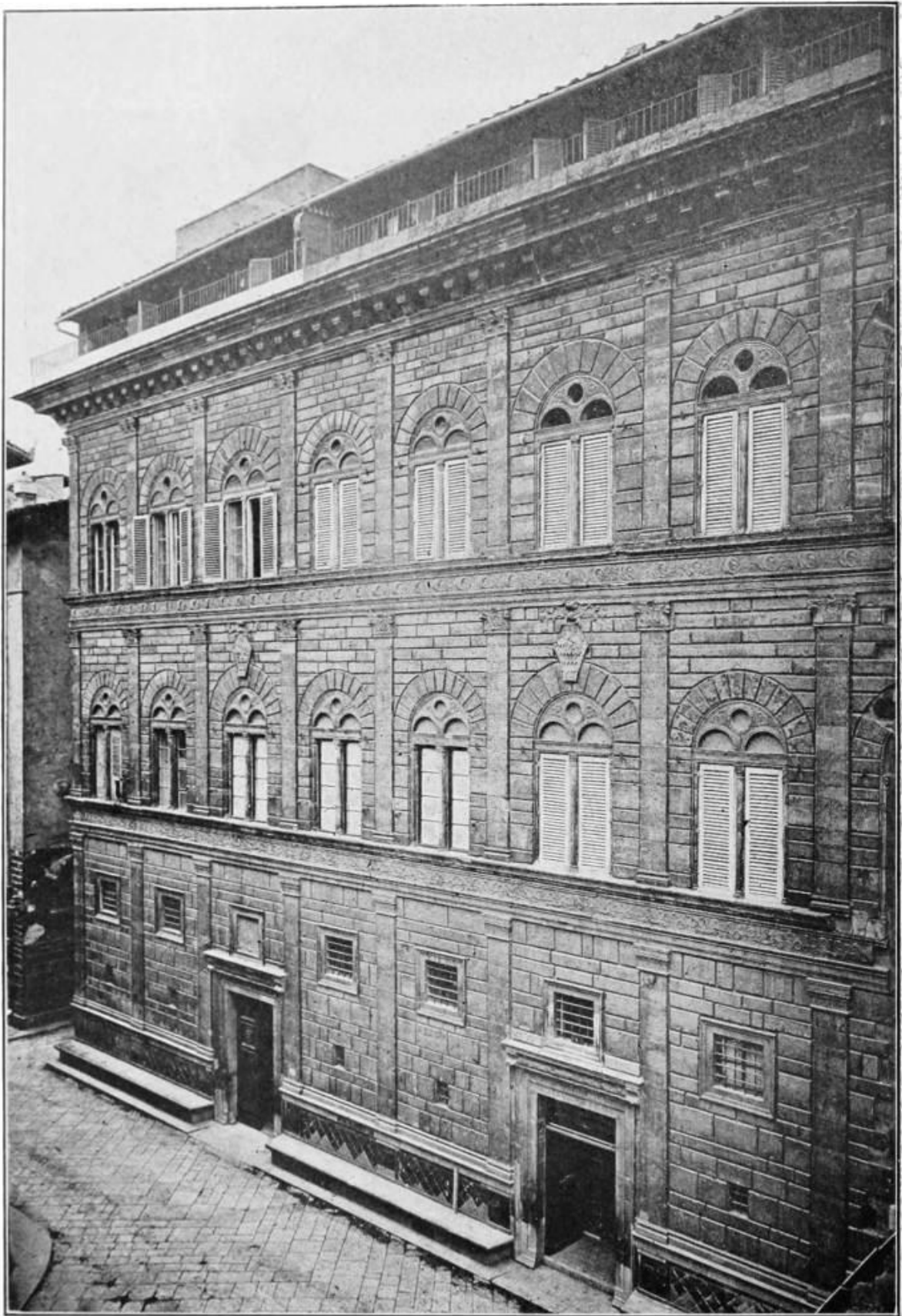
[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



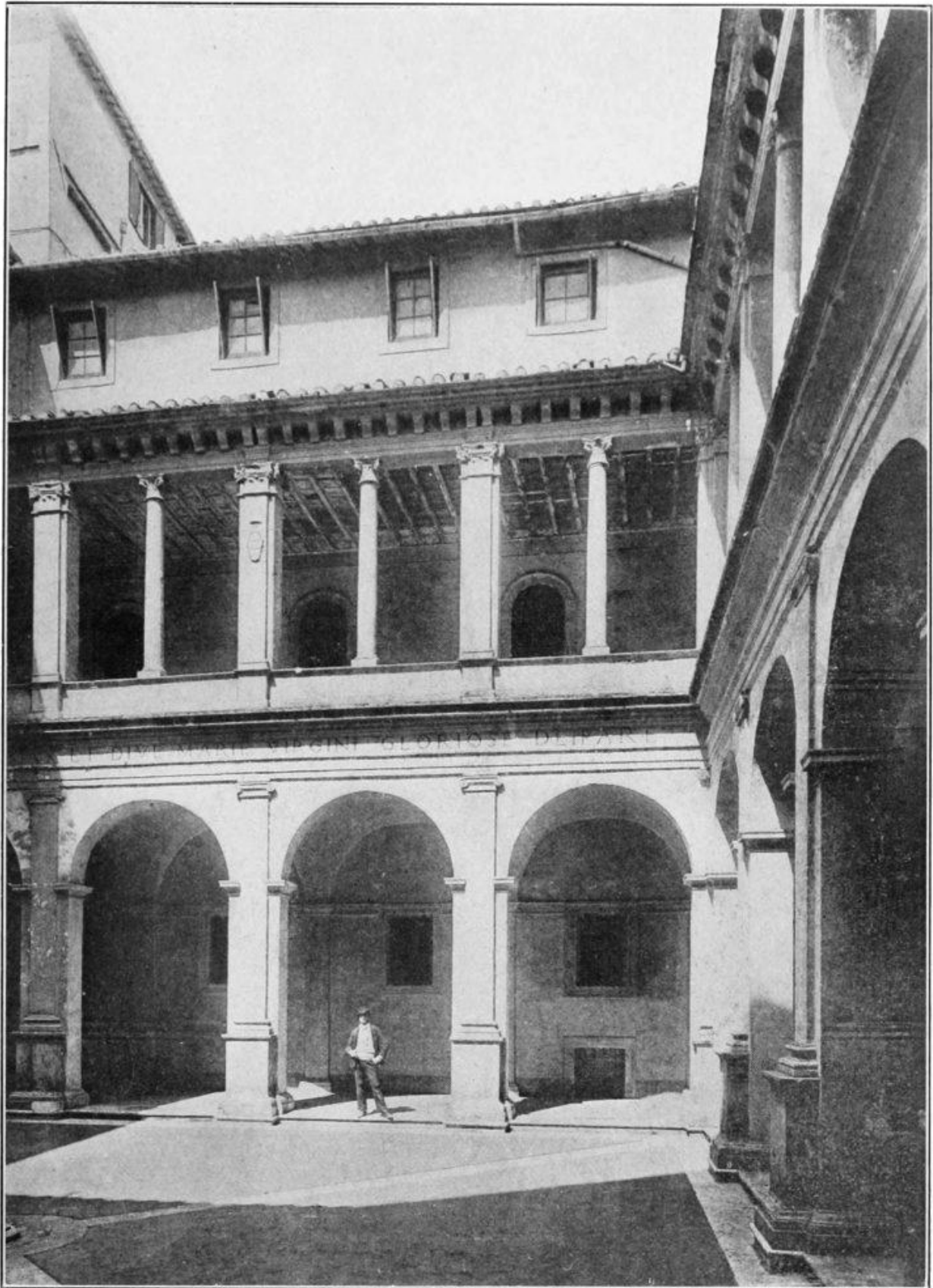
[back](#)



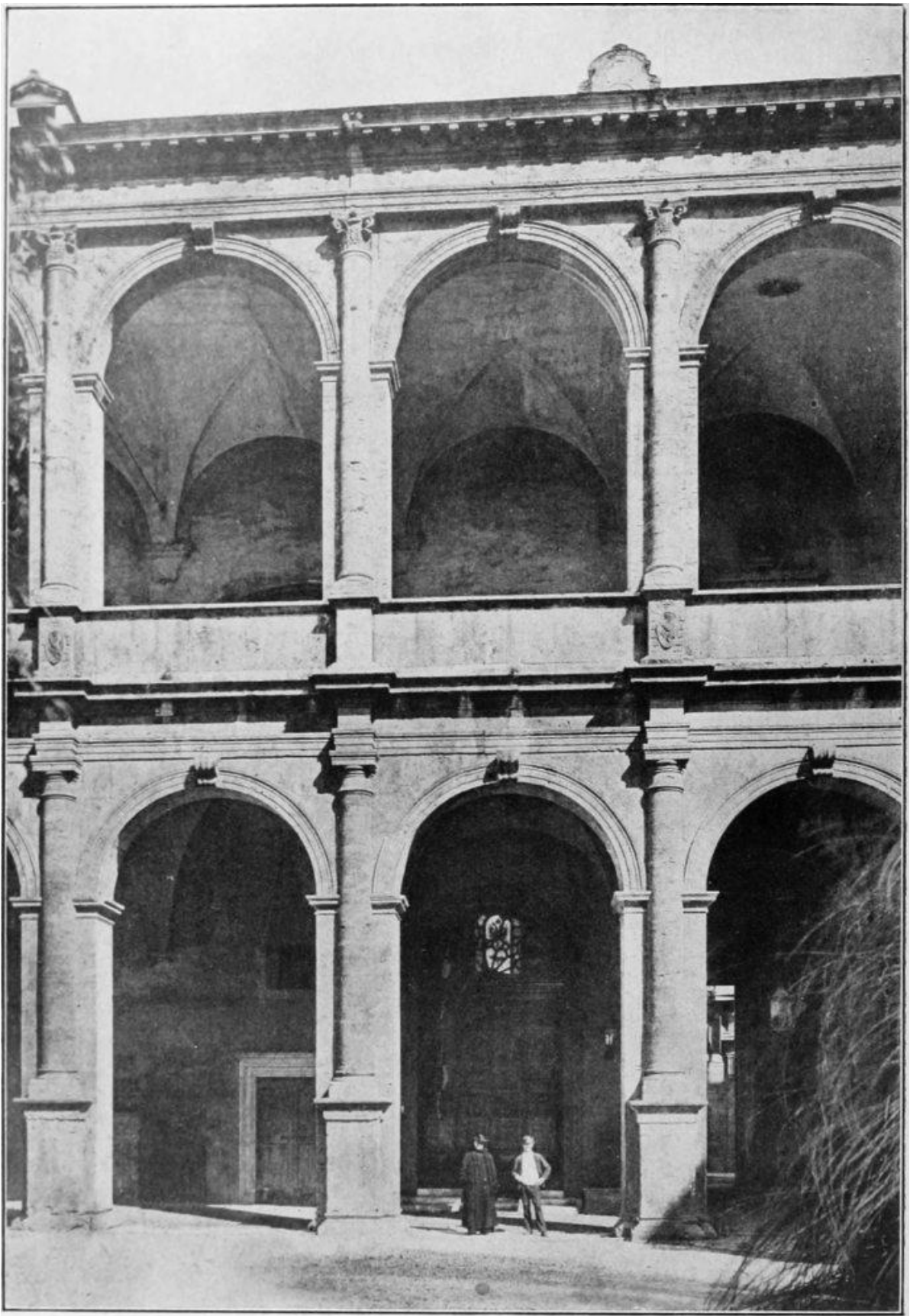
[back](#)



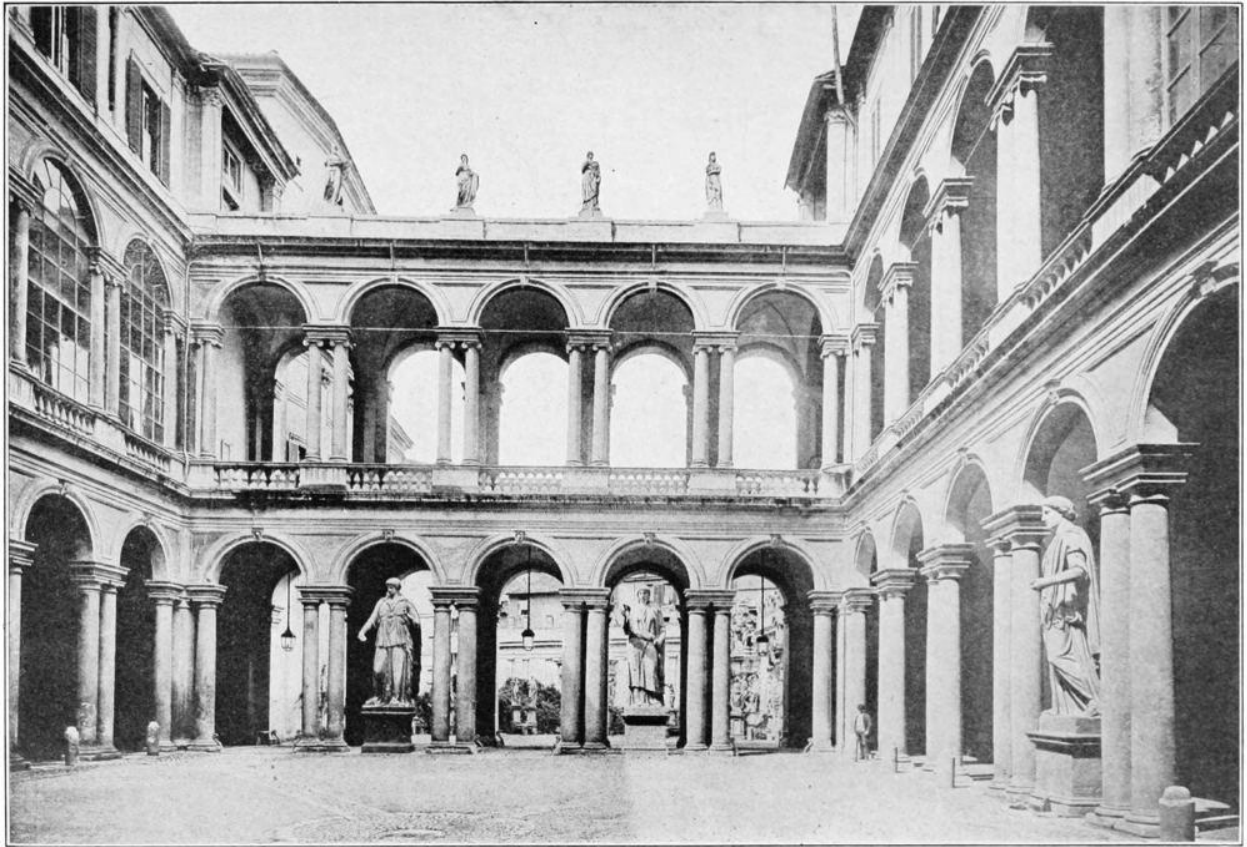
[back](#)



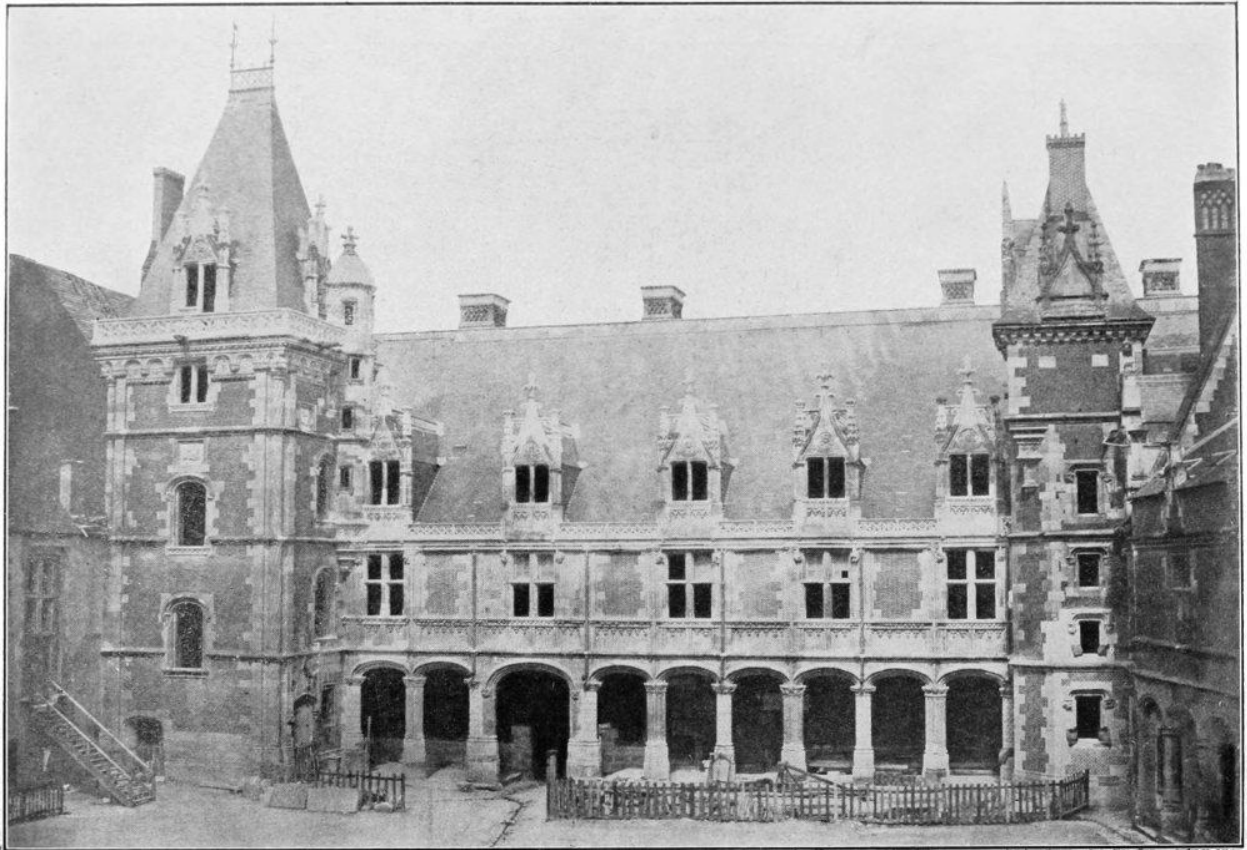
[back](#)



[back](#)



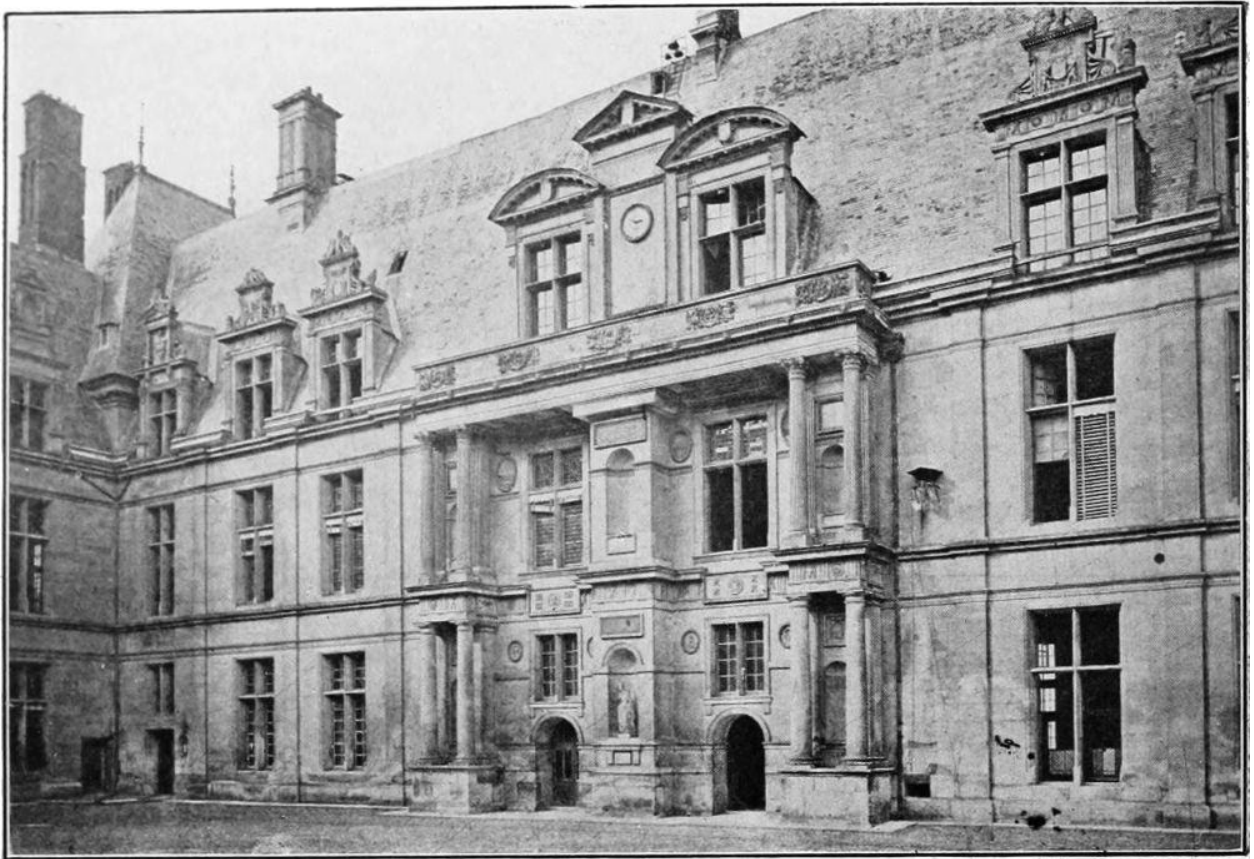
[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



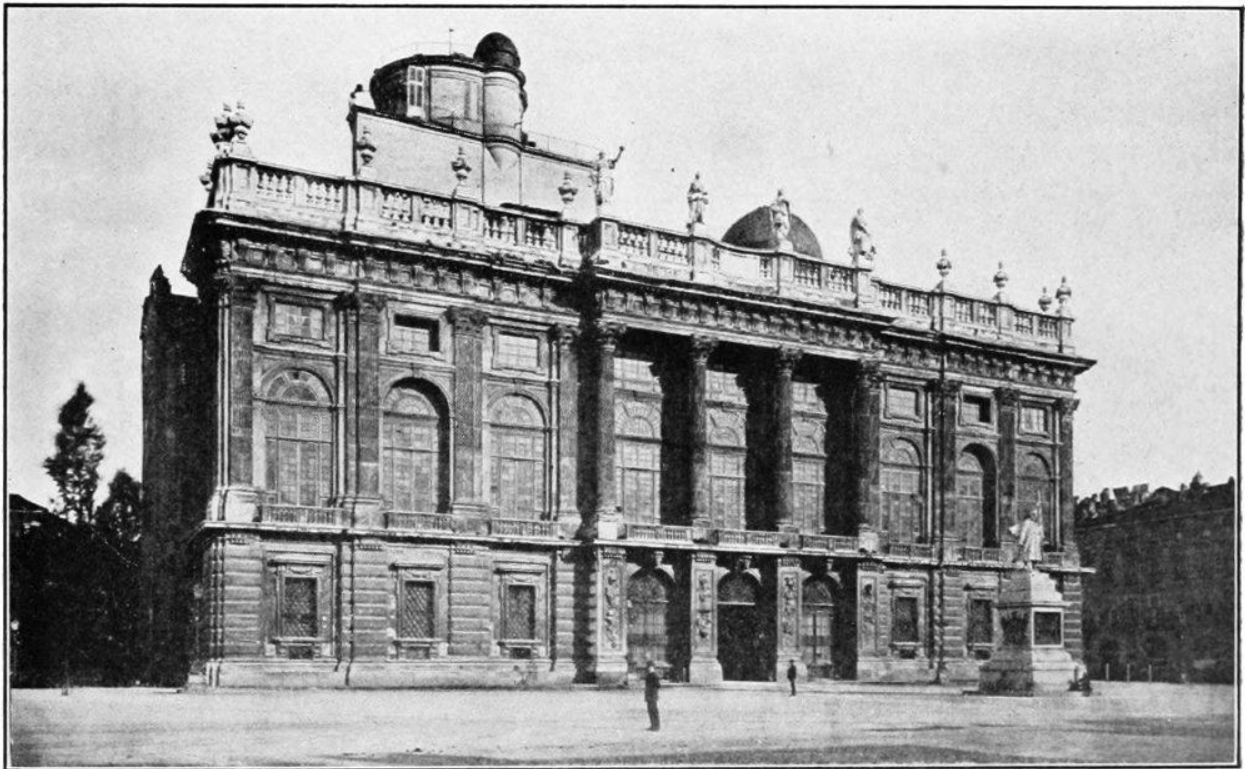
[back](#)



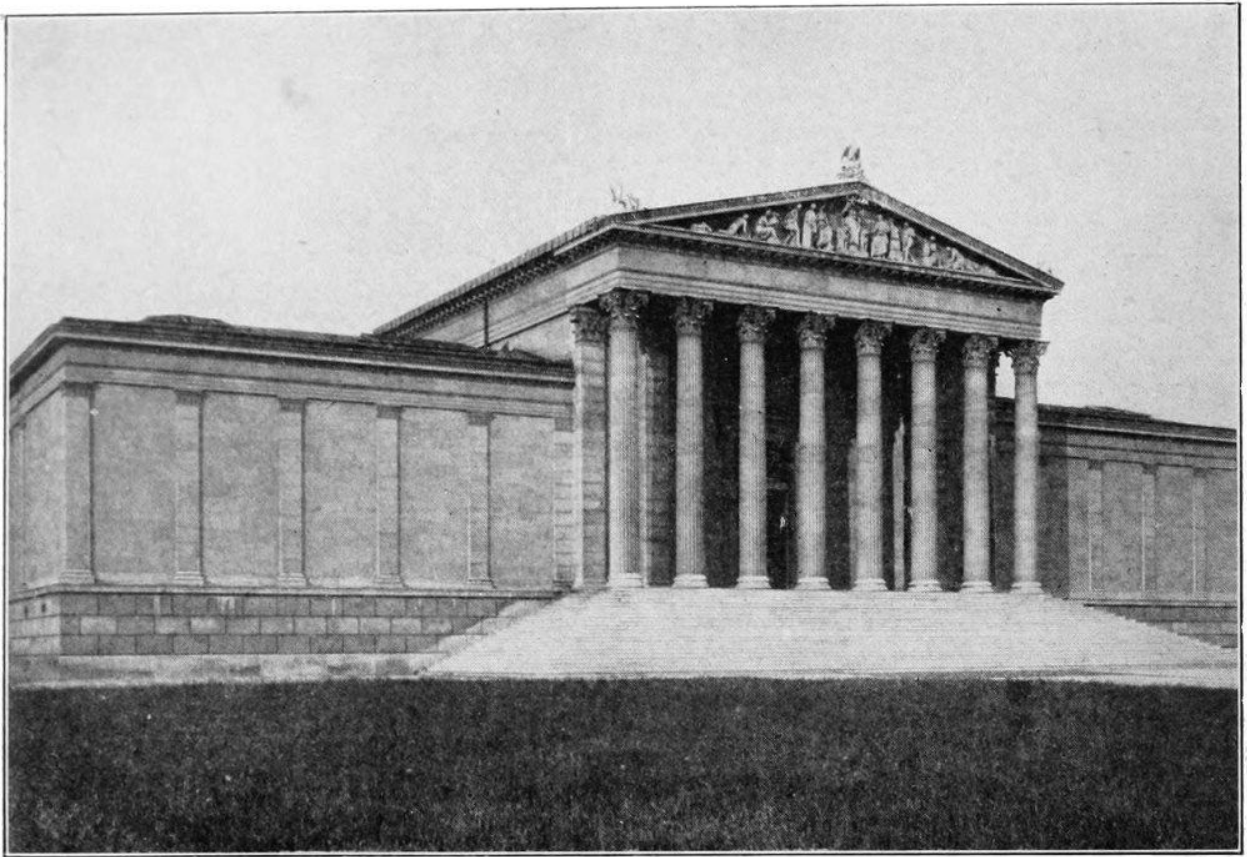
[back](#)



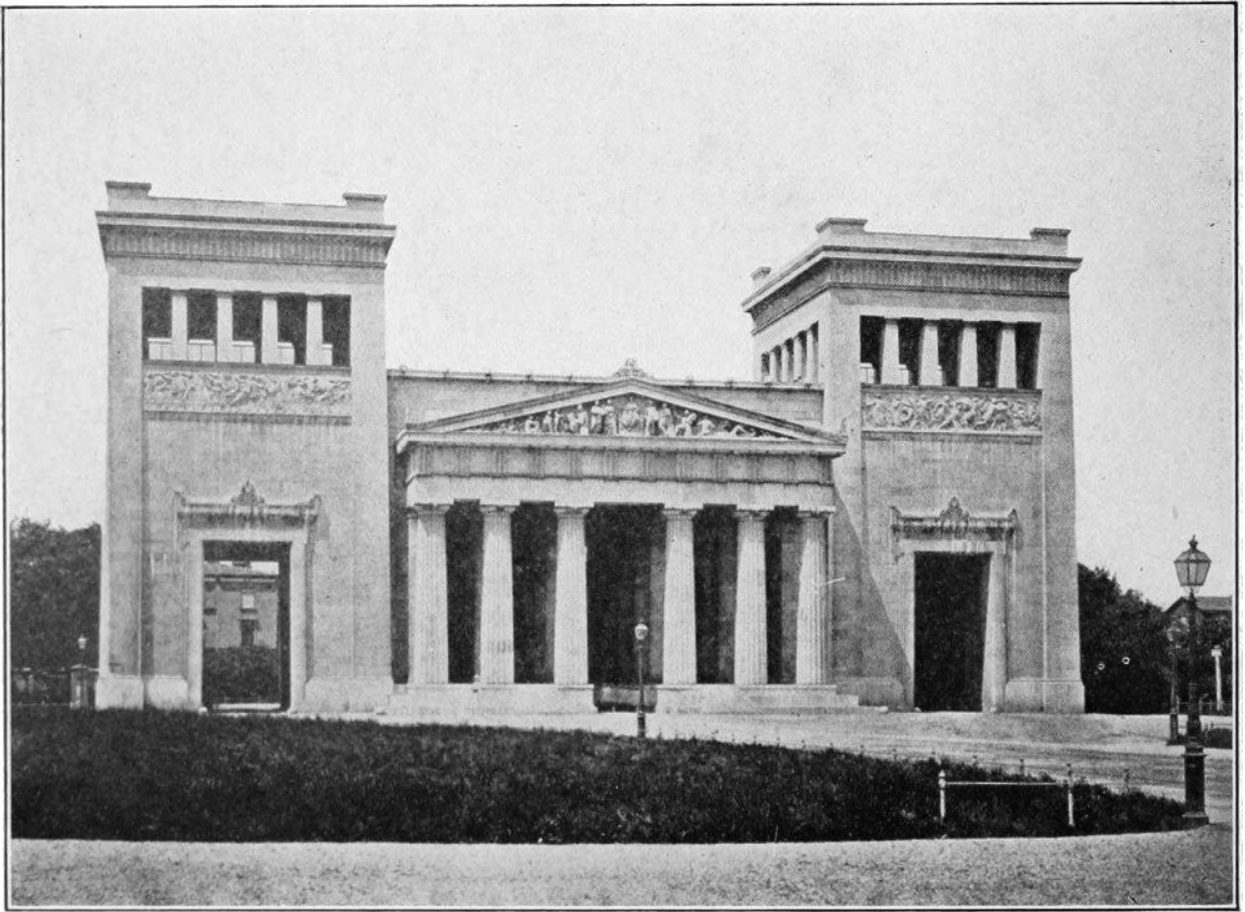
[back](#)



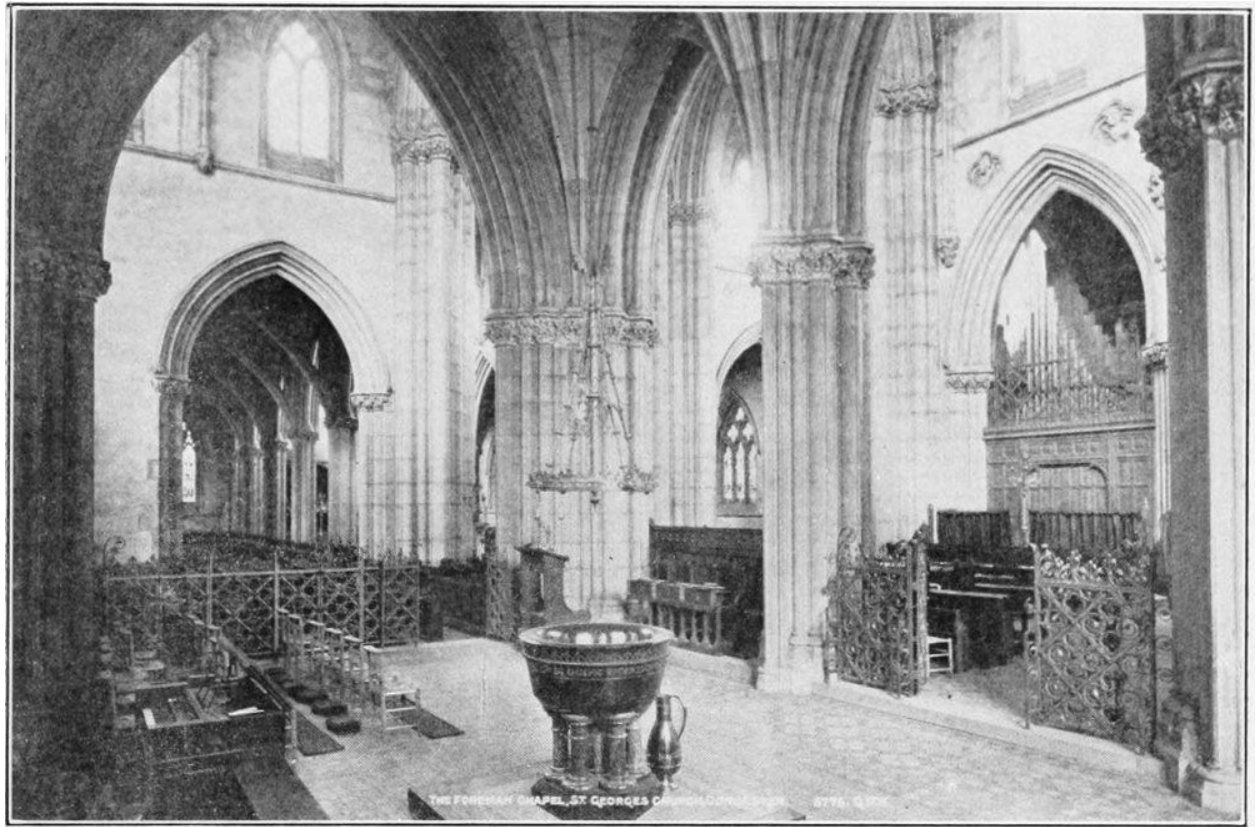
[back](#)



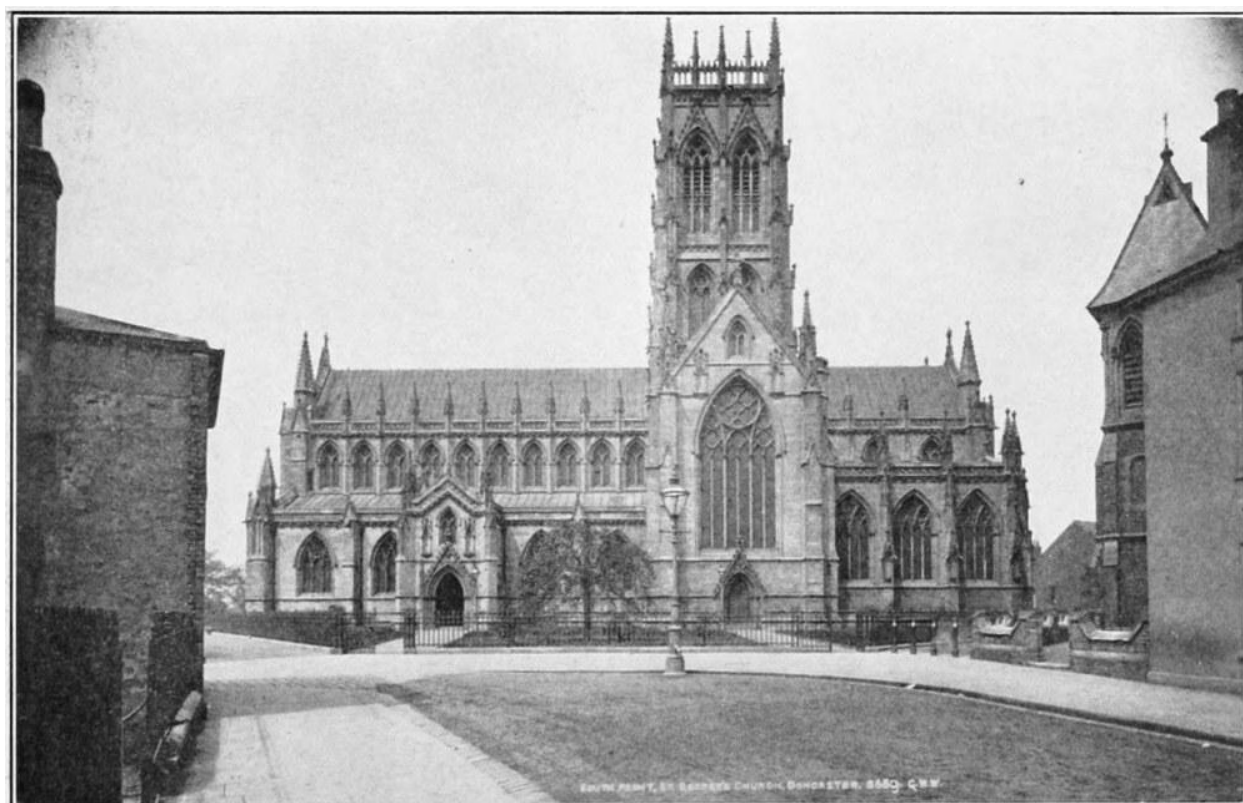
[back](#)



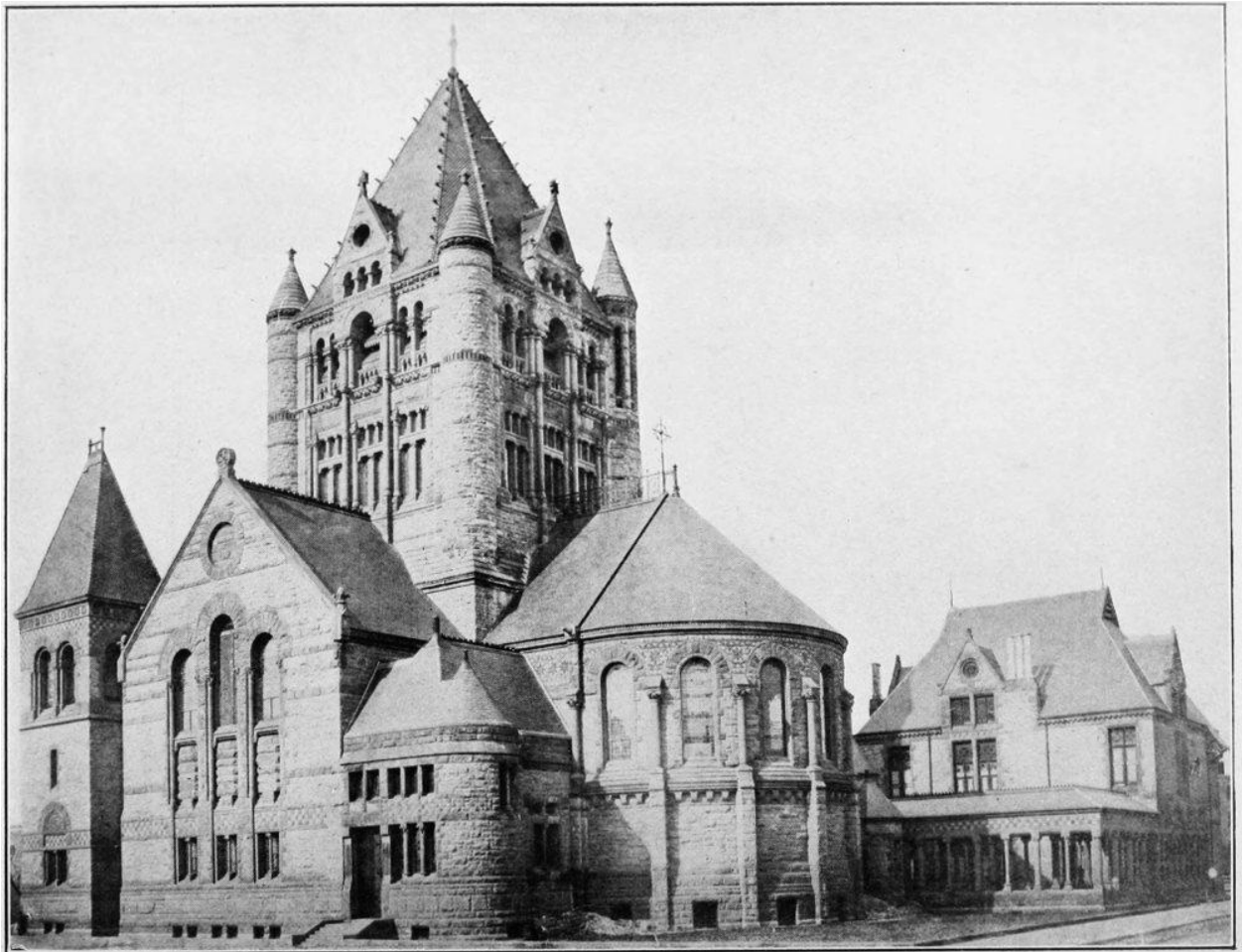
[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)